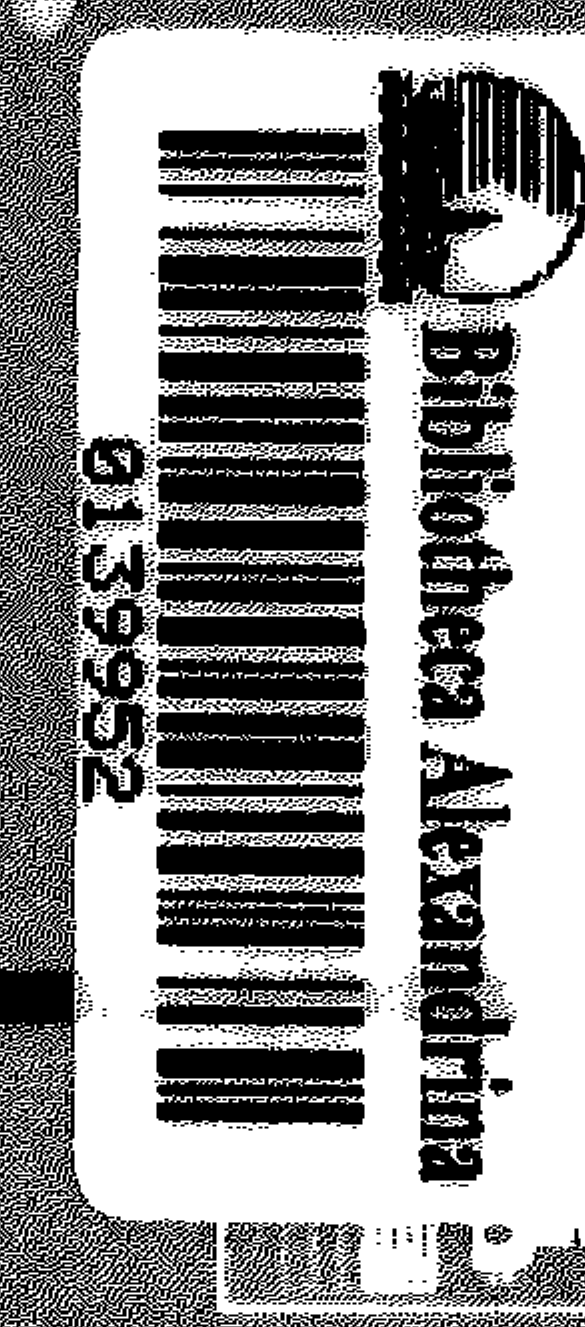
الدكتور الرشيد بو شعير

المـــرأة
فـــي أدب
توفيق الحكيم



المـــــــرأة في أدب
توفيق الحكيم

• المرأة في أدب توفيق الحكيم
• الدكتور الرشيد بو شعير
• الطبعة الأولى 1996

• الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق - ص.ب: 9503 - هاتف: 3320299 - فاكس: 3335427

المرأة في أدب توفيق الحكيم/
الرشيد بو شعير - دمشق - الأهالي، 1996 - 128 ص؛ 22 سم.
1 - العنوان 2 - بوشعير
مكتبة الأسد

الدكتور الرشيد بو شعير

المرأة في أدب توفيق الحكيم

إهداء

إلى الليالي السود اللواتي أنجبن أياماً بيضاً..
إلى مآتم الشتاء التي أنجبت أعراس الربيع..
أهدي هذا الكتاب..

رشـــيد

المقدمة

أثناء قراءتي لبعض أعمال توفيق الحكيم لاحظت أنه يهتم كثيراً بقضية المرأة وعلاقتها بالرجل الفنان، إلى درجة أنه يقتصر أحياناً في العمل الواحد على معالجة هذه القضية، فأحببت أن أقف على آرائه في هذا الموضوع بالتفصيل، فكان هذا البحث الذي جاء في أربعة فصول.

وقد حاولت في الفصل الأول أن أكشف عن بعض المؤثرات التي وجهت آراء الحكيم في المرأة، سواء كانت هذه المؤثرات نابعة من روح مجتمعه وميوله النفسية، وعلاقاته مع النساء، أم من قراءته في الآداب الغربية خاصة.

وفي الفصل الثاني عرضت أفكار الحكيم المتعلقة بالمرأة في إطاري الأسرة والمجتمع، ووضحت أهم الصفات التي يجب أن تتوفر في المرأة المثالية في نظره، مع ذكر بعض النماذج النسوية التي امتازت بتلك الصفات في أدبه.

وتناولت في الفصل الثالث رأي الحكيم في المرأة بوصفها ملهمة للفنان، وتحدثت عن طابع هذه المرأة الملهمة، وعن الوسائل التي تدفع بها الفنان إلى الإبداع والانتاج.

أما في الفصل الرابع والأخير، فقد حاولت أن أقف على مدى نجاح أو إخفاق الحكيم في رسم شخصيات النساء من الناحية الفنية.

ولعله من حق القارئ الكريم أن ألفت نظره إلى أن هذا

البحث قد أنجز منذ مايقرب من عشرين سنة، ولكنه ظل أسير دهاليز النسيان، ولم يكتب له أن يتحرر ويرى النور إلا في الآونة الأخيرة.

والله الموفق

د. الرشيد بو شعير

الفصل الأول

منابع آراء توفيق الحكيم في المرأة

يمكن القول إن توفيق الحكيم قد استقى أفكاره حول المرأة بصفة عامة من منابع متعددة نحصرها فيما يأتي:

1 ـ الخلفية الاجتماعية.
2 ـ الميول النفسية الذاتية.
3 ـ العلاقات والتجارب مع المرأة.
4 ـ الخلفية الثقافية.

1 ـ إن الخلفية الاجتماعية التي أثرت في آراء توفيق الحكيم في المرأة هي تلك الخلفية الاجتماعية التي تتميز بالمحافظة على العادات والتقاليد المتوارثة عن السلف. فالرجل في بيئة الحكيم ينظر إلى المرأة على أساس أنها دون مستواه، وأنها مخلوق تابع له بكل معاني التبعية. وكل ماهنالك أنه يحس بشيء من العطف عليها تمليه بعض مكارم الأخلاق والآداب، لتزيده هو نفسه كمالاً وليس لتنال المرأة حقاً من حقوقها بوصفها إنسانة.

إن الرجل في بيئة الحكيم يرى أن قضية الأخلاق مرتبطة غالباً بالأنثى، وليست منفصلة عنها، وقائمة بذاتها[1].

ورغم أن الدين الإسلامي قد أعطى المرأة كثيراً من حقوقها التي كانت تحرم منها ـ مثل حق اختيار شريك حياتها، ومثل حق التعليم، والميراث، والتملك، وغير ذلك من مبادئ المساواة في القيم الإنسانية والمدنية المشتركة بين الرجل والمرأة[2] ـ فإن هذه الحقوق كانت ومازال ـ إلى حد ما ـ شيئاً والواقع شيئاً آخر.

إن العامة من الناس ينظرون إلى المرأة وكأنها أخت للشيطان، يجب أن يتخذ منها الرجل حذره كي لاتضله عن سواء السبيل. بل إننا نجد هذه النظرة حتى عند الخاصة من المثقفين من أمثال الأستاذ «عباس محمود العقاد» الذي ينسب الاغواء في قصة الشجرة التي وردت في الكتب السماوية، إلى حواء، فيقول: «والشيطان حين قال لآدم وحواء: «مانهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين». قد ألهب في حواء كل علة من علل المخالفة والولع بالممنوع، وسول لها الغواية والاغراء فأكلت وزينت لآدم أن يأكل مثلها[3]».

ويتناسى الأستاذ العقاد أن حواء لم تقترف الخطيئة وحدها، وإنما شاركها آدم عليه السلام، وهذا يبدو لنا بكل وضوح إذا نظرنا إلى بعض الآيات القرآنية الكريمة التي تخاطب آدم وحواء معاً، كالآية التي تقول: «وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغَدا حيث شئتما ولاتقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه[4]»

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن هذه النظرة الخاطئة إلى المرأة، أو هذه الروح المغالية في المحافظة لم تكن سمة بيئة الحكيم فحسب، وإنما كانت سمة جلية في سائر مناطق المشرق والمغرب العربيين[5].

وقد حاول كثير من رجال الفكر والأدب والإصلاح أن يعملوا على تغيير هذه النظرة إلى المرأة، من أمثال «رفاعة الطهطاوي»، و«أحمد فارس الشدياق»، و«أحمد لطفي السيد»، و«طه حسين»، و«ملك حفني ناصف» و«قاسم أمين» و«هدى شعراوي»، وغيرهم من رواد النهضة الحديثة[6].

وبعد، فما هو موقف الحكيم من هذا الموقف من المرأة؟ الواقع أن الحكيم كان متشبعاً بهذه الروح، يأخذ بما تأخذ به غالباً، ولايحيد عنها إلا نادراً، وبعد تردد، ولهذا فإنه وقف موقف المناهض لحركة تحرير المرأة التي نادى بها قاسم أمين.

ففي مقال للحكيم نشره في كتابه «عصا الحكيم» يهاجم «قاسم أمين»

هجوماً عنيفاً، ويعده مسؤولاً عما آلت إليه حال المرأة من فساد الأخلاق وتقليد الرجل في كل شيء(7).

ويبدو موقف الحكيم المناهض لحركة تحرير المرأة في كثير من أعماله الأدبية؛ فهو في مسرحية «المرأة الجديدة» يعارض الدعوة إلى سفور المرأة واختلاطها بالرجل في الحياة العامة، لأنه كان يعتقد أن السفور يعد خطيراً على فكرة الزواج عند الشباب الذين سوف ينصرفون ـ في رأيه ـ عن الحياة الزوجية، مادامت المرأة قد أصبحت ميسرة لهم بخروجها سافرة. بل إن السفور خطير حتى على الحياة الزوجية المستقرة، وحياة الأسرة، عندما يختلط زوج هذه بزوجة ذاك.

ففي مسرحية «المرأة الجديدة» نقابل محموداً الرجل الأرمل الغني الذي يمتلك عمارة، ويعيش حياة لاهية مترفة في بيته، ويعمل على إبعاد ابنته «ليلى» الشابة كي لاتحد من حريته. كما نقابل «ساميا» الذي هجرته زوجته «نعمت» منذ بضعة أشهر، فاضطر إلى أن يشارك «محموداً» حياته الماجنة العابثة، ونقابل أيضاً «سليمان» الفتى الأعزب الذي تربطه بالزوجة «نعمت» علاقات ودية.

ونجد «محموداً» يسعى إلى تزويج ابنته «ليلى» من الفتى «سليمان» فترفض، لأنها تؤمن بحرية المرأة وبالنهضة النسوية. ونجد «نعمت» تلتقي بصديقتها «ليلى» فتتهمها بأنها أخذت منها زوجها «سامي» الذي أصبح متعلقاً بها.

وتتوالى أحداث المسرحية فتفتضح علاقة «ليلى» بـ «سامي»، كما تفتضح علاقة «نعمت» بـ «سليمان» وتفسد الخطبة والزيجة، ويأخذ «سليمان» في الهتاف مناصرة لفكرة السفور على سبيل السخرية:

محمود : جرى في عقله إيه؟.. دا وقت هتاف؟..

سليمان : امال امتى يكون وقته؟.. اهتف قوام: فليحيا السفور.

محمود : فليحيا السفور طبعاً..(8)!

وفي مسرحية «أريد هذا الرجل» يعارض الحكيم حرية المرأة في اختيار شريك حياتها، ويرى أنها سوف تتمادى في استغلال هذه الحرية إلى أقصى

حد بحيث تصبح هي التي تذهب إلى الرجل وتخطبه بدلاً من أن يخطبها هو؛ ففي مسرحية «أريد هذا الرجل» نرىالفتاة «نايلة» تشعر شعوراً قوياً بظلم الرجل وتحكمه واضطهاده فتتمرد على أبيها الذي يريد منها أن تكون كالطائر «الذي لاعمل له إلا انتظار الصياد، فهو يمكث في أحضان الشجر يفلي ريشه ويسرحه بمنقاره، ويغرد في منافذ الأغصان، أو يخطر على أعشاب المروج في انتظار يد القانص الذي قد يأتي وقد لايأتي[9]».

وتندفع «نايلة» تحت تأثير هذاالشعور بالاستبداد في مغامرة جريئة غريبة فتذهب إلى مكتب «فؤاد»، وهو من المحامين اللامعين، وتخطبه بكل شجاعة وبساطة، فتؤدي دور الرجل، وتعطيه مهلة للتفكير، وتعامله كما تعامل المرأة عادة:

«فؤاد : أتقبلينني زوجاً يا نايلة؟..

نايلة : لا..

فؤاد : نايلة؟..

نايلة : لا. لاتقلب الوضع من فضلك.. لقد سبقتك أنا وقلت لك إني أطلب يدك.. وأعطيتك خمس دقائق لتفكر وتجيب، وأظن الدقائق الخمس قد مرت..»[10].

ويعلن الحكيم عداوته للمرأة في صراحة تامة في بعض مقالاته، ففي مقال له بعنوان «حماري وعداوة المرأة» الذي نشره في كتابه «حماري قال لي» لايتنصل من تهمته باحتقار المرأة، ويزعم أن العقاد الذي اشتهر هو الآخر بعداوته لها كان صريحاً وصادقاً معها.. يبصرها كما هي، وليس كما يبصرها الشعراء الواهمون.. يبصرها كما خلقها بارئها: فاكهة شهية غضة، ينخر فيها الدود الذي يحسن بناأن ننفضه عنها ونحن نخفي اشمئزازنا، ونطبق عليها بأنيابنا، ونلتهمها بأفواهنا لنطرحها جلدة رثة، وقشرة بالية. ويبصرها أيضاً تتنفس الرياء والخداع عن غريزة كما تتنفس الأوكسجين والهيدروجين..[11].

ويرى الحكيم أن المرأة قد تفوق الشيطان في الدهاء والمكر، كما يقرر في

قصته «امرأة غلبت الشيطان» التي يحكي فيها عن امرأة وقعت صكاً مع الشيطان ينص على أن تتخلى عن روحها ليأخذها إلىالجحيم مقابل إعادتها إلى فترة شبابها مدة عشر سنين، وعندما عبت من نبع الحياة وارتوت من الملذات، وجرفتها الأيام إلى السنة العاشرة جاء الشيطان ليذكرها بالصك المعهود فاحتالت عليه ولعبت به لتدخل الجنة لا الجحيم(12).

وهناك آثار أدبية كثيرة سوف نستعرضها فيما بعد، وكلها تصور لنا جوانب مختلفة من نظرة الحكيم إلى المرأة نظرة متشددة مستبدة غالباً.

وليس من شك في أن توفيق الحكيم يتنكب جادة الصواب في آرائه هذه، فخروج المرأة إلى الحياة العامة أصبح ضرورة بحكم مشاركتها للرجل في جميع المرافق الاجتماعية، وبحكم روح العصر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى حرية اختيار زوجها التي لايمكن أن نحرمها منها لما يترتب عليها من نجاح أو إخفاق في الحياة الزوجية.

أما تلك العبارات والألفاظ النابية التي يستعملها الحكيم في كتابته ـ وخاصة الأولى منها ـ عن المرأة، من مثل «الاحتقار»، و«التفاهة» و«الرياء»، و«الخداع»، و«المرأة تغلب الشيطان»، فإنها صفات في إمكانها أن تنطبق على الرجل مثلما تنطبق على المراة؛ فهناك من الرجال من هو منافق ومخادع وحقير وتافه.. الخ.

2 ـ وهناك الخلفية النفسية الذاتية التي لعبت دورها في تبلور آراء الحكيم في المرأة. ونسيج هذه الخلفية يتكون من تلك الموروثات التي ورثها الحكيم عن أبيه وأمه، أو البيئة المنزلية التي عاش فيها مرحلة طفولته وسني شبابه المبكر، والتي شكلت شخصيته وطبعتها بطابع خاص.

وسوف نحاول أن نرصد بعض هذه الموروثات التي ميزت شخصية الحكيم، وكان لها أثر في توجيه آرائه في المرأة.

يذكر الحكيم في كتابه «سجن العمر» أن أمه كانت حادة الطبع، عصبية المزاج، عنيدة، مصرة، شديدة الانفعال وسريعته، نارية الخلق، كثيرة الشغب

والخصام مع أختها التي لم تكن على وفاق معها؛ «إذ كانت الخصومة والمقاطعة بينهما هي الحياة العادية. أما لحظات الصلح فكانت عابرة كسحب الصيف، أو استثناء، أو شذوذاً لايصدق إمكان بقائه الطرفان. وهل يمكن أن يقوم برد وسلام بين نار ونار؟..»[13].

وقد استطاعت الأم بطبعها هذا أن تسيطر على بيتها وزوجها وأولادها سيطرة تامة.

ويذكر الحكيم أيضاً أن أباه كان، على عكس أمه، رجلاً قوي الشعور بمسؤوليته وواجبه بوصفه رب عائلة، كما كان «رجلاً رزيناً وقوراً مطيلاً في التفكير، متأملاً في الكلام قبل النطق به إلى حد يكاد يوحي ببطء الفهم والبديهة»[14].

وقد كان الحكيم ثمرة لقاء بين هذين الطرفين المتناقضين، كان من جهة يحس - أحياناً - بالثورة والانفعال الشديد في أعماقه وكأنه بركان «فيزوف» الذي ينشط ويخمد في فترات ودورات، على حد تعبيره[15].

وكان الحكيم يميل إلى الهدوء، والتعقل، والتأمل، والسرحان إلى درجة أن أمه كانت ما تفتأ تقول عنه: «إنه إنسان غريب لا أحد يعرفه سواي، حتى أصدقاؤه الذين يعرفونه يظلمونه، إن السكوت، والصمت، والتأمل، والسرحان.. كل هذا لم يأته مع الكبر، ولكنه لازمه منذ طفولته»[16].

وقد ورث الحكيم عن أبيه صفة نفسية أخرى، وهي الولع بالغرابة والاختراع، أو «التوليف» - كما يسميه.. كان أبوه - في شبابه - يحب أن يبتدع له بدعة في القانون، والاجتماع، والسلوك العام، وكل شيء، حتى التدخين فإنه أخذ يتساءل يوماً لماذا يصنع الناس السجائر من التبغ ولايصنعونها من الأعشاب الكثيرة التي تملأ أحقاق العطارين؟.. ثم راح يخترع سجائر «فلسفية» - على حد تعبير الأستاذ العقاد - قوامها نخبة من الأعشاب والزعتر خاصة[17].

وهذه الصفة النفسية انتقلت إلى توفيق الحكيم الذي لاحظها هو بنفسه في

رسالة بعثها إلى أحد أصدقائه يصف فيها طبعه فيقول: «ثم هنالك شيء آخر إخالك لم تلتفت إليه، هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع، هرباً من الوقوع في الابتذال، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب، ففي لبسي لا أرتدي كما يرتدي الآخرون، ولا أدخن، لأن التدخين عادة عامة، وربما دخنت لو انقطع الناس عن التدخين، ولا أهدي إلى حبيبتي الأزهار الجميلة، ولا العطور اللطيفة، بل أهدي إليها ببغاء في قفص»[18].

وفضلاً عن هذا فإن الحكيم يعتقد أنه لم يرث هذه الملامح النفسية وحدها عن والديه، بل ورث أيضاً ميولاً فنية: كانت أمه تقرأ «سيرة عنترة»، وقصص «ألف ليلة وليلة»، وخاصة أثناء مرضها، وكانت تقص على ابنها توفيق الذي كان ينصت بشغف واهتمام جعله يعيش هذه القصص بكل وجدانه[19]. وكان أبوه يحب الشعر ويحفظ منه الشيء الكثير، وخاصة «المعلقات السبع» التي كان يترنم بأبياتها، ويحمل ابنه علي حفظها وفهمها وتفسيرها. ويذكر الحكيم في هذا المجال أن أباه ضربه يوماً على وجهه ضربة أسالت الدم من أنفه، لا لشيء إلا لأنه لم يستطع أن يفهم معنى مفردة وردت في بيت من معلقة «زهير بن أبي سلمى»[20].

وإذا كانت الميول الفنية لأبويه قد تحطمت وكبتت فيهما من جراء الأعباء المنزلية والمادية التي تفرض نفسها عليهما فرضاً[21]، فإن بذرة هذه الميول الفنية كانت تبحث عن متنفس لها في الطفل توفيق الحكيم، تارة عن طريق حب الموسيقى، وتارة عن طريق ممارسة فن الرسم، وأخيراً وجدت جوها الملائم في فن الأدب، وخاصة المسرح، فنمت وترعرعت وأثمرت.

هذا، ويرى الحكيم نفسه أن هذه الملامح النفسية التي ورثها عن أبويه كانت بمثابة القيد الذي لايستطيع منه فكاكاً، أو كانت بمثابة جدران تسجنه، ويحاول دوماً أن يتسلقها، وأن يفلت من أغلالها دون جدوى. وكانت هذه الموروثات تضايقه كثيراً حتى أننا نراه يؤكد أنه لايعيش حياته إلا في نسبة

ضئيلة، أما النسبة الكبرى فهي تلك العجينة من العناصر المتناقضة التي كانت كامنة في تلك النطفة التي منها تكون[22].

وهنا يجدر بنا أن نتساءل: ما هي مكونات شخصية الحكيم؟ هل هي أمه وابوه؟ هل هي مجرد تركيب جديد منهما؟.. ويجيبنا توفيق الحكيم نفسه بأن شخصية الإنسان لاتتكون مما يرثه عن أبويه وأجداده من الميول النفسية، والمظاهر البيولوجية فحسب، وإنما هناك قدر من الحرية التي تسمح لهذا الإنسان أن يسهم في بناء شخصيته، وأن يفلت - إلى حد ما - من خناق الوراثة.

وهذه الحرية هي حرية الفكر الذي يقاوم الموروث ويخلق المكتسب. ويقول الحكيم في هذا المجال: «حريتي هي تفكيري. أنا سجين في الموروث، حر في المكتسب. وماشيدته بنفسي من فكر وثقافة هو ملكي، وهو ما أختلف فيه عن أهلي كل الاختلاف. ها هنا مصدر قوتي الحقيقية التي بها أقاوم. نعم، تفكيري وتكويني الفكري. هنا كل حريتي.. الإنسان حر في الفكر سجين في الطبع..»[23].

وبعد، فالذي يهمنا الآن هو أن نخلص إلى أن هذه الموروثات التي تحدثنا عنها لعبت دوراً لايستهان به في توجيه آراء الحكيم في المرأة، فإطالة التفكير، والصمت، والسرحان، ميزات نفسية أجبرته على أن يميل إلى العزلة بشكل غريب، فيشعر بانتظام تنفسه، واتساع صدره كلما كان منغمساً في أحضان الوحدة، بل إنه يرى أن مجرد الاختلاط مع الآخرين والاجتماع بهم، ولو كان هؤلاء الآخرون ممن يروقه مجلسهم، أصبح أمراً يشق على نفسه، ويعد من الأهوال[24].

وحب الحكيم للعزلة على هذا النحو أدى به إلى الابتعاد عن الحياة الاجتماعية الواسعة بكل ما يصطرع فيها من خير وشر وتجارب إنسانية، وإلى الانطواء على نفسه، ينظر فيها، ويحلل مشكلاتها، حتى أنه أصبح يرهب الحياة الخارجية كما ورد على لسانه: «لم يتح لي في لحظة من لحظات حياتي

أن أحزن لحزن الطبيعة، أو أبسم لابتسامتها، فإن ما عندي من أزمات داخلية شغلت قلبي دائماً عن الطبيعة. إن عيني مصوبتان دائماً إلى أعماق قلبي..[25]»

وليس من شك في أن الكاتب الذي يعرض عن المجتمع كل هذا الاعراض لايستطيع أن ينسجم مع المرأة بوصفها من المجتمع ومن الآخرين من جهة، وبوصفها تشغله عن التفكير في نفسه و«أزماته الداخلية»، وتحمله على التفكير فيها هي من جهة أخرى. وسوف نرى فيما بعد أن «أزماته» هذه غالباً ما تكون فنية إن صح التعبير؛ لأن الفن كان الشغل الشاغل للحكيم، لاتستطيع أن تبعده عن مجاله لا المرأة ولا سواها.

وفضلاً عن هذا فإن العزلة كان لها أثر كبير حتى في نوع الفن المسرحي الذي اختاره الحكيم؛ فالمسرح الفكري أو المسرح الذهني الذي يعالج قضايا مجردة بأسلوب الحوار الذي كتب للقراءة، دون الالتفات إلى إمكان تمثيل هذا الحوار على خشبة المسرح أمام الجمهور يتلاءم تماماً مع روح العزلة عند الحكيم. فما دام الحكيم نفسه يعتزل الناس فإن مسرحه هو الآخر يعتزلهم بالضرورة. ومهما حاول الحكيم أن يوهمنا بأنه تعمد أن يسلك هذا المنهج بإرادته واختياره رغبة منه «في إدخال هذا اللون في باب الأدب والفكر بعيداً عن باب التجسيد والعرض[26]»، فإنه لن يقنعنا، ومهما حاول «غالي شكري» أن يدافع عن الحكيم بأنه يناقش هذه الظاهرة في ضوء المناخ المسرحي الذي كان يعيشه»[27]، فإنه لن يقنعنا أيضاً. صحيح أن المناخ المسرحي للحكيم في مصر كان مناخاً مبتذلاً راكداً، وأن الجمهور تعود أن يشاهد مسرحيات ليس فيها قيمة فكرية إطلاقاً، لأنها تعتمد على الصنعة الجيدة التي تستهدف أن تتفق مع روح العامة من الناس وتخضع لها. وصحيح أيضاً أن الحكيم لمس تلك الهوة الهائلة بين ما كان يمثل في مصر وماكان يمثل في أوروبا من أدب رفيع، فيه غذاء للعقل والحس، ولكن مع ذلك فإن هذا ليس بكاف لتسويغ اتجاه الحكيم نحو المسرح الذهني[28].

ومن البصمات التي تركتها حياة الحكيم الطفولية في آرائه في المرأة نذكر ـ

على سبيل المثال ـ أن الحكيم لم يكن مدللاً في صباه، فهو لم يكن يتلقى لعباً من أبويه مثل سائر الأطفال، وإنما كان يضرب أحياناً[29]. وقد كانت شخصية أمه قوية فاستطاعت أن تبرز على أبيه وتعتقد أنها أذكى منه وأسرع فهماً[30]، فانطبعت صورتها هذه في خلد الطفل توفيق الحكيم، وأصبح يعتقد أن المرأة عموماً تميل بطبعها إلى السيطرة على الرجل كما سنوضح.

وإذا كنا قد طرقنا باب علم النفس لنصل إلى هذه النتيجة فذلك لأن هذا العلم لم يعد في إمكان أن دارس أن يتجاهل ماله من قيمة وفاعلية في دراسة اتجاهات الأدباء والكتاب. بل إن هناك أعمالاً أدبية كثيرة يبدو فهمها متعذراً دون الاعتماد على حقائق علم النفس[31]. وقد برهن هذا العلم على قيمته في هذا المجال عند كثيرين من الدارسين والمهتمين بالدراسات الأدبية من أمثال الدكتور «محمد خلف الله أحمد» الذي تابع في جامعة الاسكندرية أبحاثه في العلاقة بين علم النفس والأدب، وتبلورت فكرته عن هذه العلاقة في كتابه «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده»، والدكتور «مصطفى سويف» الذي حاول أن يفسر عملية الابداع الفني من خلال الوجهة النفسية والاجتماعية في كتابه القيم «الأسس النفسية للابداع الفني»، والدكتور «عز الدين اسماعيل» الذي طبق كثيراً من الحقائق التي استمدها من علم النفس التحليلي في كتابه الموسوم بـ «التفسير النفسي للأدب». وغير هؤلاء كثيرون لايتسع المجال لذكرهم.

ويكفي أن نذكر أن العالم النفساني «يونغ» يرى أن هناك «لاشعوراً» مشتركاً بين كل الناس، وأن هذا «اللاشعور» موروث يجمع تجارب إنسانية انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء. ويتسأنس إلى فكرته هذه ببحوث التطور البيولوجي التي اطلعنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف[32]. فلا بأس إذن من أن تكون هناك بقايا نفسية أيضاً ورثناها عن أولئك الأسلاف، في رأي «يونغ».

وإذا كان «يونغ» يعتقد في وجود موروثات نفسية عن القدامى، فإننا

لانشك في وجود موروثات نفسية عن الأبوين تؤثر في الأبناء، وتطبع تفكيرهم وسلوكهم وأذواقهم بطابع خاص.

3 ـ أما عن علاقات الحكيم وتجاربه الخاصة مع النساء، وأثرها في تشكيل آرائه في المرأة، فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا تلك التجربة العاطفية الأولى في بداية مراهقته حين كان طالباً في مرحلة الكفاءة بالقاهرة، وهي تجربته مع الفتاة «سنية» بنت الجيران التي أحبها حباً عذرياً، واتخذ منها بطلة لروايته «عودة الروح»، وهذا ما يعترف به الحكيم نفسه[33].

يرى «محسن»، وهو اسم الحكيم في الرواية[34]، «سنية» تحادث عمته على سطح المنزل فيعجب بها، وتظهر عليه الحيرة وعلامات الخجل عندما تقدمه لها عمته «زنوبة» وتمدح لها رخامة صوته وبراعته في أداء بعض الأغاني. وتستدعيه «سنية» لزيارتها في البيت ليعلمها الغناء وتعلمه العزف على آلة «البيانو» فيطير فرحاً.

وتتكرر اللقاءات بينهما فيتمكن حبها من قلبه ويصبح أسيراً لها، يتطلع إلى رؤيتها نهاراً، ويحلم بها ليلاً، ويكتب فيها الأشعار.

وعندما يريد «محسن» أن يسافر إلى الريف حيث يعيش والده يودع «سنية» ويبكي بكاء مراً إلى حد الشهيق فتشفق عليه وتمسح دموعه وتقبله، ثم تهديه منديلاً حريرياً كان قد سرقه منها.

ويعود «محسن» من الريف بعد انتهاء عطلته ليجد «سنية» قد وقعت في حب شاب آخر تتزوجه فيما بعد، فتسود الدنيا في وجهه ويصاب بحزن قاتل يؤثر في دراسته ويسقطه في أعين أساتذته، ويصبح رسوبه مؤكداً آخر السنة، بعد أن كان مضرب المثل في التفوق على زملائه. بل إنه أصبح يتمنى الموت، ويتمسح بضريح «السيدة زينب» وهو يذرف الدمع راجياً منها أن تساعده في محنته.

ويجب أن نلفت النظر إلى أن هذا الحب كان من جانب «محسن» فحسب، فـ «سنية» لم تكن تبادله الحب من أول الأمر، وإنما كانت تعده

صديقاً أو شيئاً من هذا القبيل. وكيف تحب غلاماً في الخامسة عشرة من عمره؟ بل كيف تحب طفلاً - كما تسميه - لاتتحرج من الظهور أمامه، وتضحك من أمها التي كانت تستقبله في بيتها في شيء من التحفظ:

- ماما أنا جبت معايا ضيوف: أبلتي «زنوبة».. وابن أخوها «محسن».

فنظرت إليها والدتها وقالت:

- ابن أخوها؟؟..

فقالت «سنية» في شيء من القوة:

- أيوة.. ابن أخوها «محسن»..

فتجهم وجه والدتها قليلاً، وقالت:

- أهو ده اللي ناقص.. جاييه راجل هنا..

فتضاحكت «سنية» في تهكم:

- راجل؟.. ودا اسمه راجل؟.. ولد صغير زي ده..

ثم اتخذ صوتها لهجة الجد:

- ماالسمعتيش يا ماما؟ بيقولوا إن صوته جميل قوي.. دلوقت يغني لك غناوي «عبده الحمولي»..

فكبر الأمر على الأم وقالت مستنكرة:

- إيه اللي انت بتقوليه ده؟.. ماشاء الله.. يغني لي أنا؟ راجل؟ فقالت «سنية» في شيء من الجفاء: برضه بتقولي راجل.. ماتضحكيش علينا الناس.. قلت لك دا طفل.. طفل.. تعالي شوفيه بعينيك.. تعالي[35]».

فواضح من خلال هذا الحوار الذي يدور بين سنية وأمها، أن سنية لاتعد «محسناً» رجلاً وإنما تعده ولداً صغيراً لايخشى منه ولايحسب له حساب. و«محسن» نفسه كان يشعر بموقفها هذا أحياناً فينقبض قلبه ويدب فيه يأس هائل، ويتصور أن كل أحلامه عبث، وكل آماله سراب: «من هو؟.. طالب

كفاءة صغير، وما صلته بها؟.. أليست صلة عائلية وبسيطة.. وإذا كانت «سنية» تتلطف معه أليس لأنه غلام صغير؟.. أو على الأقل هي تعامله كذلك، وهو في نظرها دائماً ذلك الغلام الصغير الذي لاتتحرج من ملاطفته أمام والدتها، وأن تقدم له «الشربات» وأن تملأ جيوبه بالحلوى و«الملبس» إذا شاءت؟..(36).

ولكن محسناً كان يتجاهل وضعه، ويضلل نفسه موهماً إياها بأن «سنية» تميل إليه ميل المرأة إلى الرجل، إلى أن اصطدم بالواقع المر الذي لم يعد ينفع معه أي تضليل، ومني بخيبة أمل فظيعة.

وقد رسبت هذه الخيبة في قرارة وجدان الحكيم، وكان لها أثر كبير في آرائه في المرأة من حيث هي امرأة، إذ كبرت في عينيه خيانة «سنية» له، وأصبح يرتاب في جميع النساء ويتخذ منهن موقفاً مناهضاً معادياً، وكأن الحكيم هنا يتقمص شخصية «شهريار» بطل مسرحيته «شهرزاد» الذي شاهد عبداً أسود مع زوجته الأولى فقتلهما معاً ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء ليسفك دمها عند الصباح، ويتزوج من عذراء أخرى في الليلة الثانية لتلقى المصير نفسه، وهكذا كان يصنع كل ليلة نهراً من دماء عذراء حتى زفت إليه «شهرزاد» التي خلصته من عقدته.

وإذا كان «شهريار» قد وجد أخيراً المرأة التي تستطيع أن تحل عقدته، فإن توفيق الحكيم ظل يبحث عنها مدة طيلة دون أن يجدها.

وقد خيل إليه أنه وجد هذه الممرأة في فرنسان متمثلة في شخصية «إيمادوران» بائعة التذاكر بمسرح «الأوديون» بباريس، تلك الفتاة الفرنسية التي أحبها حباً كبيراً كان أنضج من حبه لسنية بحكم السن، وبحكم التجربة والثقافة.

كان الحكيم يتردد على مسرح «الأوديون» أثناء إقامته بباريس من حين لآخر، ولكنه أخذ يتردد عليه يومياً لما شعر بأنه يحب موظفة شباك التذاكر، حتى استلفت انتباهها، ونشأت بينهما علاقة لم تدم أكثر من أسبوع، ثم

اكتشف أنها تحب رجلاً آخر، وأنها ربما قبلت أن تنشئ معه هذه العلاقة لتثير غيرة ذلك الرجل وتقف على مدى حبه لها ليس إلا.

ويصرح الحكيم بأنه للمرة الأولى يعرف الحب الكامل في هذه التجربة، أي «ذلك الحب الذي يضم القلب والجسد معا»[37]

ويمنى الحكيم هذه المرة أيضاً بخيبة أمل في «إيمادوران» التي عمقت شعوره بخيانة المرأة وقساوتها، وضاعفت تعقده منها. وقد سجل الحكيم كل انطباعاته عن هذه العلاقة في روايته «عصفور من الشرق» التي سوف نرجئ الحديث عنها إلى الفصل الثالث من هذا البحث بإذن الله.

وفضلاً عن أثر هاتين التجربتين في آراء الحكيم المتعلقة بالمرأة، فإنهما أثرتا في آرائه المتعلقة بالفن أيضاً، فهاتان التجربتان ألهمتاه روايتين من أفضل ماكتب، وهما «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» اللتين صور فيهما آلام المخفق في الحب تصويراً كان ناجحاً فيه إلى أبعد الحدود. وربما كان إخفاقه المتكرر هو الذي نبهه إلى قيمة الألم الناتج عن الإخفاق في الحب بالنسبة إلى الكاتب، لأن الحب الفاشل في رأيه، يولد إحساساً هائلاً بالحرمان الذي يصهر النفس، وينفع الكاتب في التصوير العاطفي والتحليل النفسي. أما الحب السعيد الذي ينتهي نهاية طبيعية فإنه لايفيد الكاتب إطلاقاً ـ في رأي الحكيم طبعاً ـ وذلك لأن هذا الحب لايولد الشعور بالألم والحرمان، بل يولد الشعور بالاكتفاء العاطفي.

وفي هذا المجال يقول الحكيم: «في رأيي أن تصوير حالة الشبع العاطفي عملية ممجوجة ثقيلة الدم، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها. في حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنبل وأقرب لنفسك ومشاركتك. وهذا هو الفرق بين كاتب الأدب الجنسي وكاتب الأدب العاطفي..»[38].

وسوف نعرض ونناقش فكرة الحكيم هذه بشيء من التفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

وليس من شك في أن للحكيم تجارب أخرى مع المرأة سواء في مصر حيث اعترف هو نفسه بذلك[39]، أو في فرنسا حيث أتيح له أن يتصل بالمرأة على نطاق واسع[40].

ولكن هذه التجارب كانت مادية بحتة، ولم تؤثر في آرائه ـ بالطبع ـ كما أثرت تجربته مع «سنية» و«إيمادوران» اللتين أحس معهما بالحب الرفيع.

أما ما يذكره الحكيم من أنه كان يحس في مرحلة الطفولة بشعور خاص نحو صبية[41] في مثل سنه أو أصغر قليلاً ـ كان يتشوق على لقائها واللعب معها، ويشعر بالغضب المكتوم والحسرة والاكتئاب كلما لمحها تفضل طفلاً آخر عليه، وتهتم به، فلا اعتبار له عندنا، لأنه مجرد ميل طبيعي في سن مبكرة، وليس تجربة حب. وهذا ما نقوله أيضاً عن المغنية «الأسطي حميدة»، وهي التي سماها «شخلع» في روايته «عودة الروح» التي كان يطرب لسماع أغانيها ويحفظها، ويرجوها أن تعلمه العزف على بعض الآلات. وقد اشتد إعجابه بها إلى حد أنه شعر نحوها «باحساس يكاد يشبه الحب»[42].

ومهما يكن من أمر، فإن الذي نأخذه على الحكيم هو حكمه على النساء بصفة عامة من خلال تجربته مع امرأتين أو نساء قلائل، وكان من الأولى أن يحكم على المرأة بغض النظر عن كونه أخفق في حبه لها أو لم يخفق.

4 ـ أما عن منبع الخلفية الثقافية للحكيم، فإنه عندما سافر إلى فرنسا استطاع أن يطلع على المسرح الأوروبي اطلاعاً واسعاً، وأن يتأثر بعدة كتاب غربيين ويقلدهم في بعض أشكالهم الفنية، كما اعترف هو نفسه في مقدمة «مسرح المجتمع»[43].

ولم يأخذ الحكيم بعض الأشكال الفنية عن الغربيين فحسب، وإنما أخذ عنهم أيضاً بعض الاتجاهات في المسرح، مثل الاتجاه الفكري أو الذهني الذي ظهر في القرن الماضي في الآداب الغربية، والذي ابتدأه «هنريك إبسن» النرويجي[44]، وبرع فيه كل من «جورج برناردشو» الإيرلندي، و«لويجي بيرانديللو» الإيطالي. والملاحظ أن الحكيم كثيراً ما كان يبدي إعجابه بهؤلاء

الثلاثة خاصة، أي «إبسن» و«شو» و«بيرانديللو»[45]، ويرى أن مسرحهم هو المسرح الذي يلتزم بروح المسرح الحقيقية[46]، كما يرى أن مسرحهم يتلاءم مع مزاجه، و«يتناسب مع طبيعته»[47].

ويعترف الحكيم بأنه سار على نهج «بيرانديللو» في أول مسرحياته الذهنية، وهي «أهل الكهف» فيقر «مي زيادة» على ماذهبت إليه من وجود صلة فكرية وفنية بينه وبين هذا الكاتب في رسالة بعثتها إليه[48]. ويعلق الحكيم على ما ذهبت إليه «مي» فيقول: لقد أدهشتني حقاً في رسالتها هذه عندما ذكرت «بيرادنديللو» وهي في صدد الكلام عني، فعلى كثرة ما كتب هؤلاء الكتاب المشاهير عن «أهل الكهف» لم يستطع واحد من هؤلاء أن يكتشف الصلة الفكرية والفنية التي تربطني بهذا المؤلف الإيطالي[49].

وإذا كان الحكيم قد تأثر بالأشكال الفنية والاتجاهات الفكرية في مسرح كل من «ابسن» و«شو» و«بيرانديللو» فليس من شك في أنه تأثر كذلك بآرائهم في المرأة، وهذا ماسنحاول توضيحه الآن.

أ) إبسن: لعل المتأمل فيما كتبه «ابسن» يلاحظ أنه رسم نماذج لنساء يعتبرن مثالاً رائعاً في التضحية والوفاء والصبر على تحمل المشاق. ونستطيع أن نلمس هذا في كثير من مسرحياته.

ففي «بيت الدمية» نجد «تورفالد هيلمر» الزوج المحترم وكل من يمت بصلة إلى أسرته يعاملون «نورا» الشابة معاملة الدمية الجميلة الغريرة التي لاتقدر عواقب الأمور ولاتحمل هماً، ولاتلقي بالاً لشيء، برغم أنها أم لثلاثة أطفال، ويعتقدون كلهم أنها تبذر دراهم زوجها الفقير بلا حساب، وأنها ورثت هذه الصفة عن أبيها المتلاف. ولكن حقيقة «نورا» تختلف في الواقع تمام الاختلاف عن هذه الصورة. ولو عرف من حولها حقيقتها لغيروا رأيهم فيها، فالحقيقة أن «نورا» لم تكن مسرفة وإنما كانت تدخر من ميزانية العائلة ومن ثمن ثيابها، وتعمل بالإبرة دون علم زوجها أو معارفها لتسدد أقساط مبلغ من المال كانت قد اقترضته من أجل علاج زوجها الذي كاد يفتك به مرض السل. وقد

أخفت «نورا» حكاية هذا الدين لئلا يشك زوجها في شرفها ويعتقد أنها أتت أمراً مشيناً من جهة، ولئلا تغضب هذا الزوج الذي يتكدر صفوه حين تذكر أمامه فكرة الاقتراض، من جهة أخرى.

وقد زعمت «نورا» لزوجها وللجميع أن هذا المبلغ معونة من أبيها الذي مات، واحتفظت بسردينها ولم تطلع عليه أي أحد إلا عندما اضطرت لذلك اضطراراً في نهاية المسرحية[50].

وفي مسرحية «الأشباح» نلفي مسز آلفنج الأرملة تعيش في وحشة قاسية في قرية النرويج الساحلية، وتنفق حياتها في سبيل إيهام الناس وإقناعهم بأن زوجها «الكابتن ألفنج» عاش شريفاً ومات شريفاً.

ولكن وحشة هذه الأرملة تنتهي بقدوم ابنها الوحيد «أوزوالد آلفنج» من باريس، حيث كان يدرس فن الرسم منذ عشرين سنة، فتأنس به وتسر كثيراً.

ويزورها في بيتها القس «ماندرز» - وهو صديق قديم لآل «آلفنج» - بعد غيبة طويلة، ليسوي أموراً تتعلق بإشرافه على ملجأ للأيتام أنشأته باسم زوجها الراحل إحياء لذكراه العطرة، وتخليداً لاسمه.

ويقبل «أوزوالد» على القس «ماندرز» فيرحب به، ويدور بينهما حديث يكشف عن اختلاف آرائهما في الحياة، فالشاب «أوزوالد» يستمرئ حياة الحرية والفوضى التي يحياها الفنانون في باريس، حيث يستطيع أن يتصل بالمرأة، ويعيش معها دون رباط شرعي، والقس «ماندرز» يرى أن هذه الحياة بوهيمية فاسقة تخالف روح الدين والنظام ولاتناسب الرجل المحترم الشريف.

وحين يختلي القس بأم الشاب يعنفها كثيراً باسم الدين على ماآلت إليه حال ابنها ويضع مسؤولية انحرافه على عاتقها وحدها، لأنها لم تتول تربيته وتنشئته في جو الأسرة، وقصرت في واجبها بوصفها أماً، فلم تستطع أن تتحمل عبء الأمومة التي تقبله كل امرأة صالحة راضية، وتخلت عن ابنها وهو في سن السابعة، حين أرسلته ليتعلم في مدارس الغربة.

ويذكر القس «مسز آلفنج» بماضيها السيء وبذنوبها وآثامها التي اقترفتها

في حق زوجها الراحل الطيب الذكر المرحوم «الكابتن آلفنج»، فهي تنسى أنها قد هربت منه يوماً ما، وأنها التجأت إلى «ماندرز» تصف له تعاستها ويأسها وترجوه أن يأويها، ولاريب في أن هذا يعد تمرداً على أقدس الروابط الإنسانية ولايتفق مع تعاليم الكنيسة، ولو صح ما قالته مسز آلفنج آنذاك عن سوء مسلك زوجها.

وعندما تسمع «مسز آلفنج» هذا الكلام المؤلم من القس تضطر إلى أن تقص عليه أخبار زوجها الذي مات فاجراً مثلما عاش فاجراً، وهذا بشهادة تقرير الطبيب الذي يؤكد أنه مات بداء «السفلس»، فهو قضى أعوامه يضاجع النساء الساقطات، ويشرب الخمر، ولم يكتف بأن يفعل هذا خارج المنزل، وإنما كان كثيراً ما يفعله داخله على مرأى من زوجته. وتمادى في وغيه إلى أبعد الحدود فغازل خادمتها وأفسدها فحملت منه.

أما قصة هذا الزوج الصالح الذي ارتد عن غيه، وغدا مثلاً لمكارم الأخلاق فكانت أسطورة بنتها هي في عالمها الشقي الذي كانت تعيش فيه مع هذا الزوج الخليع[51]، فقد كافحت كفاحاً مريراً من أجل أن تستر مساوئ زوجها، وأن توهم الناس بأنه مستقيم في سلوكه وأخلاقه، وذلك بالإسهام في وجوه البر والإحسان باسمه هو لا باسمها. وهكذا فإن زوجها كان يستمتع بملذاته، ويعربد، ويفسق، وينال الذكر الحسن والسمعة الطيبة، بينما هي تعاني من العذاب الفظيع وتحمل الصليب في صمت وشجاعة. أما الابن الذي جاء القس يلومها من أجله، ويحملها مسؤولية انحرافه، فإنها أرسلته إلى فرنسا في صغره لتبعده عن الجو الموبوء الذي يشيعه أبوه في المنزل، وهي قد احتملت لوعة فراقه طوال هذه المدة لينشأ سليم القلب والعقل.

لقد فعلت كل هذا من أجل زوجها في حياته، وهي الآن تواصل كفاحها من أجله أيضاً بعد مماته، فتنشئ ملجأ للأيتام باسم زوجها حتى يذكره الناس ويثنوا عليه.

وفي نهاية المسرحية تكتشف مسز آلفنج أن ابنها الشاب مصاب هو الآخر

بداء «السفلس» الذي انتقل إليه من أبيه عن طريق الوراثة. ومع ذلك فإنها لاتحقد على زوجها الخليع الذي حكم عليها بالشقاء طوال عمرها، بل إنها تكتم عن ابنها سر مرضه، وتسعى إلى اقناع الناس جميعاً ـ كما تعودت ـ بأن زوجها كان المثل الأعلى لكل فضيلة[52].

وفي مسرحية «عدو الشعب» نرى «مسز ستوكمان» ربة البيت الطيبة تصمد إلى جانب زوجها الدكتور «توماس ستوكمان» وتشجعه وتتحمل معه ما أصابه من عناد الرأي العام واجتماع الناس المتغطرسين عليه.

وموجز القصة أن الدكتور «توماس ستوكمان»، وهو طبيب بإحدى القرى بالنرويج، يكشف للأهالي بأبحاثه أن قريتهم مركز للمياه المعدنية الصالحة للاستشفاء، فيلفت أعيان القرية، وعلى رأسهم العمدة «بيتر ستوكمان» أخوه، إلى هذا الكنز، ويستفيدون منه بإنشاء حمامات للاستشفاء والاصطياف، ويتهافت السواح والمرضى على القرية من كل صوب، فينتعش اقتصادها بعد ركود وفقر، وتتحسن حال سكانها، ويعمهم الرخاء.

وقد عرف أهل القرية فضل الدكتور «توماس ستوكمان» عليهم فأحبوه واحترموه. وبعد أعوام قليلة تتعفن المياه المعدنية وتتلوث بميكروب «التيفوئيد»، فيتنبه الدكتور «ستوكمان» لخطر هذا الوباء على السكان والوافدين على القرية، ويعد تقريراً مفصلاً لإحدى الجرائد يشرح فيه أسباب هذه الظاهرة، ويحذر الناس من الخطر المحدق بهم. ولكن الأهالي يقفون كلهم في صف واحد ضد الدكتور «ستوكمان» يتألبون عليه، ويمنعونه من نشر تقريره الذي سوف يلطخ سمعة قريتهم فلا يؤمها أي أحد، ويخرب اقتصادها، وتتدهور حال سكانها.

وينفض عن الدكتور «ستوكمان» كل أصدقائه وأقاربه، ويلقبونه «بعدو الشعب» ويطرد أبناؤه من مدرسة القرية، ويفصل من وظيفته في القرية، ويقاطع مقاطعة تامة، فلا يجد من يؤيده أو يدافع عنه سوى زوجته الطيبة «مسز ستوكمان» التي كانت تتحدى معه كل الناس غير مبالية بما يلحقها

وأبنائها في هذا السبيل[53]. وما تفتأ تؤكد له أنها ستثبت إلى جواره حتى آخر رمق من حياتها.

وفي «هيدا جابلر» نرى «هيدا» التي تنتمي إلى طبقة النبلاء، تغامر وتعب من الحياة حتى ترتوي وتسأم، ثم يموت والدها، وتشعر بأن السن قد تقدمت بها ولما يطلب يدها أي أحد من أصدقائها ومعارفها، فتخشى أن تبقى عانساً، وترضى أن تتزوج من رجل من الطبقة الوسطى التي تعتقد أنها دون طبقتها. وكان هذا الاعتقاد يجعلها تحتقر زوجها، وتوحي إليه دائماً بأنها متفوقة عليه، بل إنها كانت لا تكتفي بالإيحاء، وإنما تصرح بما تعتقده إلى بعض أصدقائها تصريحاً مراً، حين يمدح زوجها بطيبة القلب والاستقامة:

«براك : إن استقامته وحسن سيرته فوق كل شك.

هيدا : ولست أرى فيه ما يبعث على السخرية. هل ترى أنت فيه شيئاً من ذلك[54]؟

ثم إن «هيدا» امرأة تمقت فكرة الأمومة، وترى أنها تقيدها، وتفضل أن تعيش كالرجال حياة الخشونة والمغامرات، حتى أن الدكتور «علي الراعي» يعدها من النساء اللواتي «يشعرن برغبة جارفة في أن يصبحن رجالاً»[55]. ولنستمع إلى حوارها مع صديقها «براك» الذي يذكرها بالأمومة التي يمكن أن تكون مصدراً لسعادتها فتسكته وتؤكد له أنها لاتفكر إطلاقاً في أن تصبح أماً مثل الأخريات:

«براك : .. لنفرض أنه حدث كما يقول الناس ـ بلغة مهذبة ـ أن مسؤولية عظيمة أصبحت من نصيبك؟ (باسماً) مسؤولية جديدة يا مسز هيدا؟

هيدا : (غاضبة) اسكت! لن يحدث شيء من هذا القبيل!

براك : (بحذر) سنتكلم في هذا الموضوع مرة ثانية بعد سنة من الآن ـ على أكثر تقدير..

هيدا : (بحزم) ليس لدي استعداد لشيء كهذا أيها القاضي براك.

لاشأن لي بالمسؤوليات!..

براك : هل أنت مختلفة عن عامة النساء إلى حد أنك ليس لديك استعداد لواجبات؟

هيدا : أوه.. قلت لك اسكت!.. كثيراً ما يبدو لي أن هناك شيئاً واحداً في العالم لدي استعداد له.

براك : (يقترب منها) هل لي أن أسألك ماهذا الشيء؟

هيدا : (واقفة تنظر إلى الخارج) أن أقتل نفسي من الملل..[56]».

وبالفعل فإن «هيدا» تنتحر في آخر المسرحية، وكان انتحارها حتمياً لامفر منه، لأنها شخصية انتحارية بطبيعتها.

والذي يهمنا الآن ـ بعد أن وقفنا عند بعض النماذج النسوية التي نستطيع من خلالها أن نأخذ فكرة عن تصور «ابسن» للمرأة المثالية المضحية الوفية التي تجعل سعادتها قُرباناً على مذبح زوجها مثلما فعلت «نورا» و«مسز آلفنج» و«مسز ستوكمان» ـ هو أن نشير إلى أن الحكيم يرسم لنا صورة المرأة المثالية على نحو مايريدها «ابسن» تماماً، وهذا مايبدو لنا بكل وضوح في شخصية «ايزيس» و«شهرزاد» و«عنان» اللواتي يعتبرن بحق نماذج رائعة للتضحية والنضال من أجل الأزواج، كما سنرى فيما بعد.

ويلتقي الحكيم مع «ابسن» أيضاً في دعوة المرأة، إلى الالتزام بحدود أنوثتها وطبيعتها، وتحذيرها من التشبه بالرجل، وإنكار وظائفها الحيوية، فـ «ابسن» يجعل نهاية «هيدا» التي تريد أن تكون مثل الرجال نهاية مأساوية، والحكيم هو الآخر يحمل حملة شعواء على النساء اللائي يمقتن الأُمومة ويجرين في أثر الرجل، ويقلدنه في كل شيء[57].

والراجح أن الحكيم متأثر إلى حد بعيد بآراء «ابسن» في المرأة.

ب) برناردشو: من الملاحظ أن «برناردشو» يطرح في بعض كتاباته قضايا تتصل بعلاقة المرأة بالرجل. ونحن هنا نريد أن نتناول مسرحيتين من مسرحيات «شو»، إحداهما تعالج قضية الصراع بين الرجل العالم العبقري، أو الفنان

المبدع، وبين المرأة التي تمقت علمه وإبداعه وفنه وعبقريته، وتقاومه مقاومة شديدة. والأخرى تعالج قضية الصراع بين الرجل الذي يريد أن يحلق في السماء، وأن يكون أكبر من الإنسان العادي وبين المرأة التي تشده إلى الأرض، وتسخر من إرادته.

أما المسرحية الأولى فهي «بجماليون»، وأما الثانية فهي «الإنسان والسوبرمان».

في «بجماليون» نرى الأستاذ الجامعي «هيجنز» البارع في علم اللسانيات ينتشل الفتاة «أليزا دوليتل» بائعة الزهور الفقيرة من الشارع، ويريد أن يجرب فيها علمه وفنه فيهذب لسانها، وينمي عقلها، ويجعل منها سيدة من سيدات المجتمع المحترمات.

وتبدأ تجربة «هيجنز» العجيبة فيأخذ في تعليمها كيفية النطق السليم، وفي تنمية ثقافتها باصطحابها إلى معارض الفن والمسارح ودور «الأوبرا».. وتستمر التجربة ستة أشهر يستطيع خلالها أن يقوم لسانها وأن يشكل عقلها الساذج تشكيلاً جديداً، بحيث أن من يراها أو يحدثها يعتقد بأنها سيدة أرستقراطية. وهكذا تنجح تجربة الأستاذ، وتصبح مدينة «لندن» تلهج بذكر زهرة المجتمع الجديدة الآنسة «أليزا دوليتل».

ولكن «أليزا» بعد أن تغيرت حالها تثور على الأستاذ «هيجنز» الذي كان ينظر إليها نظرة العالم إلى الأداة الجامدة التي أدت دورها ولم يعد في حاجة إليها، فالأستاذ يعدها برهاناً على مهارته في علمه ليس إلا، أما هي في ذاتها فليس لها أي قيمة عنده.

وتتحير الفتاة فيما تفعله بعد أن أصبحت سيدة محترمه: هل تعود إلى حياتها السابقة فتبيع الزهور وتعيش في حمأة الطبقة الفقيرة؟ كلا، إنها لاتستطيع أن تفعل هذا الآن بعد أن عرفت الحياة العيا. إنها الآن تطالب بحقها في هذه الحياة الكريمة. إنها تطالب بحقها في الاحترام والحب والحنان، ولكن أستاذها «هيجنز» لايريد لها كل هذا. إنه يريد لها أن تقبل بالعيش في سمائه

الباردة.. سماء الفكر والفن. إنه «علمها قواعد السلوك وراضها على العادات التي تمنع السيدات المهذبات من كسب قوتهن بعرق جبينهن دون أن يمنحها دخل السيدات المهذبات[58]».

ويخيرها الأستاذ «هيجنز» بين الحياة الفلسفية الفكرية الباردة، العالية، والحياة الواقعية الحارة، على السفح -حيث يتزوجها «خنزير مكتنز بالعواطف الرخيصة وبالمال الكثير، له شفتان سميكتان»[59]. يقبلها بهما، ونعلان سميكان يضربها بهما، فتختار الحياة الثانية، وتتزوج رجلاً من الطبقة السفلى، لأن الحياة الأولى، حياة الفكر البارد.. حياة «هيجنز» لاتتلاءم مع مزاجها وطبيعتها وأنوثتها المتفتحة. وقد شعر «هيجنز» بعد ذهاب «أليزا» أنه سجين ذاته، وتمنى لو يستطيع أن ينفلت من عقال الذات ليحيا مع «أليزا» عند السفوح[60]، ولكن هيهات، فقد قررت «أليزا» مصيرها وانتهى الأمر.

وفي «الإنسان والسوبرمان» نجد الشاب «جون تانر» صاحب الآراء التقدمية الذي لايتقيد بالعادات والمواضعات الاجتماعية، يؤمن «بالإنسان الأعلى» أو «السوبرمان» الذي بشرت به أبحاث العالم الانجليزي «داروين»، والفيلسوف الألماني «نيتشه»، ويريد أن يكون ذلك الإنسان الأعلى سيد الطبيعة، كما يريد من صديقه الفنان «أوكتافيوس» أن يكونه أيضاً، فيحذره من الوقوع في شباك الفتاة «آن» التي يحبها، لأن الفنان الأصيل - في رأي «جون تانر» ينبغي ألا «يقع أبداً في مخالب امرأة، أو يقبل أن تلتهمه في عرينها هذا الذي يسمونه بيت الزوجية»[61]، بل يحسن به أن يتفرغ لفنه وحده، وأن يعزف عن المرأة والزواج وإنجاب الأطفال. إن المرأة أداة الطبيعة لخلق الحياة، والفنان أداة الطبيعة لخلق حياة أسمى. والمرأة تضحي بنفسها راضية لتقوم بوظيفتها الحيوية[62]، فكيف لاتضحي إذن بالفنان في سبيل غوايتها الحيوية؟؟.

نعم، إن الفنان يستطيع أن يتصل بالنساء، ولكن اتصاله بهن، في رأي «جون تانر»، يتم بغرض تشريحهن ودرسهن وسبر أغوار نفوسهن، واتخاذهن وسائل يذكين فيه موهبة الفن، ويزودنه «بالرؤى والأحلام» التي يتخذها مادة

هامة لفنه، ليستخدمهن «أدوات راضية لإلهامه. فهن يحسبن أنهن يفترسنه وهو في الحقيقة يفترسهن»[63].

ولكن «جون تانر» الذي يعتنق هذه الأفكار ويدعو صديقه إلى اعتناقها، ويعمل بكل قوته كي ينجو من الوقوع في حبائل المرأة ويعيش حياة الفكر، أو حياة «الإنسان الأعلى»، ترغمه «آن» نفسها على الزواج منها في نهاية المسرحية وهو الذي كان يحذر صديقه منها.

وبهذا يخفق «جون تانر» في أن يصبح إنساناً أعلى، أو «سوبرماناً» متمرداً على الطبيعة.

وبعد، فإن الذي يقارن بين «شو» في هاتين المسرحيتين وبين «الحكيم» في مسرحيته «بجماليون» و«شهرزاد» يجد تشابهاً كبيراً بين القضايا التي يطرحها كل منهما؛ إذ يلاحظ أن «شو» و«الحكيم» شغلا بقضية واحدة في مسرحية «بجماليون» التي كتبها كل منهما بهذا الاسم، وهي قضية الصراع بين الرجل العبقري المبدع، وبين المرأة التي ترمز إلى الحياة[64]، فإذا كان «هيجنز» «شو» يصارع «أليزا» التي خلقها هو حين تتمرد عليه، وتضيق بحياة الفكر الباردة، وتريد أن تكون أنثى، فإن «بجماليون» «الحكيم» يصارع «جالاتيا» التي خلقها هو أيضاً حين تتحول إلى امرأة حية من نسيج اللحم والدم، بعدما كانت تمثالاً عاجياً. وإذا كان «هيجنز» شو قد تخلى عن تمثاله «أليزا» معرضاً بذلك عن الحياة الواقعية في الأرض، ومفضلاً الحياة الفكرية في السماء، ثم ندم على مافعل وأحس ببرودة سماء الفكر، وتمنى لو أنه يستطيع أن يعيش مع «أليزا» في الأسفل، فإن «بيجماليون» «الحكيم» كان هو الآخر يطلب من الآلهة أن تمسخ زوجته «جالاتيا» الحية تمثالاً عاجياً كما كانت، ثم يندم ويشعر بالعزلة القاسية ويتوسل إلى الآلهة من جديد أن تعيد زوجته إلى الحياة.

وباختصار فإن كلاً من «هيجنز» و«بجماليون» لم يستطيعا أن يسكتا نداء الحياة في قلبيهما، ولم يكتفيا بالفكر والفن فحسب. والملاحظ أن هذا النوع من الصراع نجده في بعض مؤلفات الحكيم الأخرى، وخاصة في «العش

الهادئ» و«ياطالع الشجرة» اللتين سوف نتحدث عنهما في الفصل الثالث، بإذن الله.

ويمكن القول إن كلاً من الكاتبين قد شغلا أيضاً بقضية واحدة في مسرحيتيهما «الإنسان والسوبرمان» و«شهرزاد» وهي قضية الصراع بين الرجل الذي يريد أن يتأله، أو يريد أن يكون إنساناً أعلى عن طريق الفكر، وبين المرأة التي تعد «أداة في يد قوة الحياة»[65] والتي تشل إرادته هذه وتسخر منها، فـ «جون تانر» «شو» يتهرب من حواء ويتطلع إلى حياة الفكر أو حياة الإنسان الأعلى، ولكنه يخفق فيما يتطلع إليه، ويتزوج «آن»، و«شهريار» الحكيم يصبو إلى أن يئد نداء الجسد والقلب والعاطفة ويحلق في السماء بعقله وحده:

«شهريار»: إني براء من الآدمية. براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف[66].

ويترك «شهريار» قصره وزوجته، ويخرج هائماً على وجهه يضرب في مناكب الأرض منقباً عن الحقيقة، باحثاً عن المعرفة، ولكنه يعود مدحوراً إلى زوجته بعد رحلة طويلة، ويعترف لها بإخفاقه الذريع، ويظل معلقاً بين الأرض والسماء، تنخره دوده القلق.

وبعد، فإننا نكاد نجزم مطمئنين بأن الحكيم قد اتكأ على «شو» فنقل عنه بعض الأفكار المتعلقة بقضية الصراع بين الفن والفكر وبين المرأة والحياة.

جـ) لويجي بيرانديللو: إن «بيرانديللو» يقاوم النهضة النسوية مقاومة عنيفة، وينصب قلمه للحملة على المرأة العاملة ويدعوها إلى أن تترك العمل الذي يفسد أنوثتها التي تجعلها تسيطر على الرجل.

فالمرأة، في رأي «بيرانديللو» يحسن بها ألا تضطلع بمسؤوليات الرجل إطلاقاً، ولو فعلت فإنها لابد أن تخسره، ولذا فعليها أن تلتزم بحدود طبيعتها وأنوثتها وواجباتها التي تنحصر في القيام بمهام الأمومة والعائلة.

ويدعو «بيرانديللو» كل امرأة إلى أن تشبه نفسها بـ «الأرض ـ أمنا جميعاً ـ

فتستقبل البذور وأشعة الشمس وقطرات المطر، وتخرج للعالم أطيب الثمرات.. تلك هي رسالتها وسر عظمتها في الحياة[67].

ومن هنا فإن بيرانديللو كان يجعل بطلات مسرحياته العصريات يعشن حياة تعيسه. وهذا مايبدو لنا من خلال مسرحيتيه «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» و«ستر العرايا» اللتين نريد أن نقف عندهما قليلاً.

ففي مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» نقابل سيدة تبدو في ثياب الحداد حزناً على زوجها الذي مات منذ شهرين، ونقابل رجلاً كهلاً كان زوجاً لهذه السيدة في السابق، ولكنه طردها عندما علم أنها تحب سكرتيراً له كان يستخدمه وانتزع منها ابنهما الوحيد لينشأ نشأة سليمة بالريف.

ولحقت هذه السيدة بعشيقها السكرتير وقضت معه أعواماً طوالاً أنجبت خلالها بنتين وولداً منه، وحين مات العشيق وتركها وأبنائها الثلاثة في فقر مدقع، اضطرت إلى أن تعمل في محل للخياطة عند عجوز فاسدة الأخلاق تدعى «مدام باتشي».

وكانت هذه العجوز تتخذ من محلها مكاناً تجمع فيه النساء بالرجال، فاستغلت فقر هذه السيدة الأرملة واستدرجت ابنتها الكبرى للاتجار بشرفها.

وكان الرجل الكهل ـ زوج الأرملة السابق ـ من رواد محل «مدام باتشي»، فشاءت سخرية القدر أن يلتقي ذات يوم بالفتاة ابنة زوجته، وكادت الفتاة أن تكون فريسه له لولا حضور الزوجة التي أخذت تصرخ وتعرفه بابنتها.

ولما يقف الرجل الكهل على حقيقة الموقف، ويدرك الحالة المزرية التي انتهت إليها أسرته يعمل على لم الشمل ويعود بالزوجة وولدها وابنتيها إلى داره.

وبعد عودة الزوجة إلى بيت زوجها تواجهها مشكلة أخرى عويصة، وهي ازورار ابنها الأكبر عنها؛ ذلك الابن الذي لاتلين له قناة.

تلك هي مأساة هذه العائلة التي حملت معها قصتها وأخذت تبحث عن مؤلف يصوغها صياغة فنية، ووجدت ضالتها في شخصية مخرج بإحدى المسارح.

وقد رأى المخرج في هذه القصة عملاً أدبياً رائعاً لايحتاج إلى مؤلف يصوغه، بل اكتفى باتخاذ أفراد هذه العائلة ممثلين يعرضون مأساتهم بأنفسهم، فرحب كل واحد بهذه الفكرة ما عدا الابن الأكبر الذي أصر، برغم الحاح أبيه وتوسلات والدته، على عدم المشاركة في التمثيل وعرض عار أمه، وخزي والده على خشبة المسرح:

«الأب : (يذهب إلى الابن في غضب جامح) ستفعل ذلك.. ستقوم بالدور من أجل أمك.. من أجل أمك.

الابن : (أكثر عناداً) لن أقوم بشيء بالمرة.

الأب : (يمسك به من خناقه) اسمع الكلام، ألا ترى كيف تسترضيك؟ أليس لديك ذرة من الشعور بالبنوة؟

الابن : (يمسك به) لا. لا. انهوا هذا الموضوع نهائياً.

الاب : يجب أن تطيع، يجب أن تطيع.

الابن : ماهذا الجنون الذي طرأ عليك؟ ألا تخجل من أن تستعرض خزيك وعارنا أمام الجميع؟[68]».

وهكذا فإن «بيرانديللو» ينقل إلينا في مسرحيته هذه مأساة عائلة كانت ربتها التي لم تلتزم بواجباتها بوصفها ربة عائلة، هي السبب في تشتت أفراد هذه العائلة وانحدارهم إلى هوة فظيعة من التعاسة والعذاب. وقد كان نصيب ربة هذه العائلة أكبر من نصيب غيرها، فهي التي ذاقت مرارة الفقر والحرمان والهوان، وهي التي احترقت بنار البعد عن ولدها أعواماً ثم التقت به أخيراً فأنكرها وانصرف عنها.

وصفوة القول: إن هذه السيدة كانت شقية في حياتها، لأنها لم تؤدي رسالتها كما ينبغي، وانتهكت حرمة الحياة العائلية المقدسة التي يجلها بيرانديللو.

وفي مسرحية «ستر العرايا» نرى «أرزيليا داري» الفتاة المثقفة التي لم تتجاوز عشرين ربيعاً من عمرها تتشاءم تشاؤماً كبيراً، وتسيء الظن بالحياة دوماً، ولاتؤمن بما يسميه الناس أملاً أو سعادة أو حظاً.

كانت «أرزيليا» تعلم بنت قنصل سياسي بمدينة «إزمير» يمتلك قصراً مشرفاً على البحر. وحدث يوماً أن تلك البنت هوت على صخور شاطئ البحر فماتت، وطردت «أرزيليا» من القصر، وسافرت إلى روما حيث اكتشفت أن خطيبها الضابط البحري «فرانكو» قد خانها وتأهب للاقتران بامرأة أخرى.

ويشتد يأس «أرزيليا» وتشاؤمها فتقدم على الانتحار، ولكنها تنقذ بأعجوبة. ولم يكن اقدامها على الانتحار بسبب خيانة خطيبها ـ كما زعمت للناس ـ وإنما كان بسبب نوع من «التهافت العصبي»[69] الذي يجعلها سوداوية المزاج، فهي لم تكن تحب خطيبها، بل كانت هي نفسها تخونه مع مخدومها ومع أشخاص آخرين. ويأتي خطيبها لمقابلتها والاعتذار لها والتكفير عن خطئه فترفض أن تراه رفضاً باتاً، إمعاناً منها في إيهام الناس واقناعهم بأن خيانة هذا الخطيب هي الدافع لاقدامها على الانتحار.

وقد التجأت «أرزيليا» إلى الكذب والتضليل كي تبدو أمام الناس طاهرة نقية، أو كي تستر حمأتها، كما صرحت بذلك هي نفسها في نهاية المسرحية حين أشرفت على الموت: «..أجل، إننا جميعاً عرايا، نحاول أن نستر عرينا بثوب فيه شيء من الحشمة، فنكذب. ولم أكن أملك مثل هذا الثوب لأبدو طاهرة نقية، فاصطنعت تلك الأكذوبة.. أكذوبة الفتاة التي تنتحر بسبب خيانة خطيبها.. لقد أردت أن أحوك ساعة موتي ثوباً يكون جميلاً بعض الشيء[70]».

ويظهر من خلال هذه المسرحية بشكل واضح أن «بيرانديللو» كان ضد نهضة المرأة حين جعل من «أرزيليا» شهيدة الحياة العصرية التي اندفعت المرأة في غمارها[71].

والملاحظ أن هذا هو رأي الحكيم في المرأة أيضاً، فهو كثيراً مايبدي تخوفه

الشديد من «أن يؤدي تيار الحياة العصرية إلى جرف المرأة بعيداً عن واجبها الأسمى»[72]، أي واجب الاهتمام بالأسرة والأمومة، والأعمال المنزلية. وكثيراً ما يدعو المرأة إلى أن تكون إلهة أو ملكة في البيت تستمتع بثمرة عمل الرجل وكدحه[73]، ويمقت المرأة التي تكره البيت، وتنسى أنوثتها. فالحكيم يرى أن المرأة سوف تخسر إذا لم تقف عند حدود أنوثتها التي خلقت لالتزامها. ويتخيل أن البطلة الفرنسية الشهيرة «جان دارك» لاتأسف على شيء أسفها على موتها عذراء، فما من عقاب ينزله القدر بامرأة أفظع من أن يميتها عذراء[74].

ولايستبعد أن يكون الحكيم قد تأثر برأي «بيرانديللو» هذا في المرأة، لأن الحكيم دائماً يبدي إعجابه بهذا الكاتب الإيطالي ويعده من العمالقة في عالم المسرح كما سبق لنا أن وضحنا[75].

وبعد، فإذا سلمنا بأن الحكيم قد تأثر بكل من «إبسن» و«برناردشو» و«لويجي بيرانديللو» في بعض آرائه المتعلقة بالمرأة، فإننا لانعني بهذا أنه كان يجهل أصول هذه الأفكار تماماً ثم اكتشفها عندهم وتبناها، وإنما نعني أنه كان يحس على نحو ما إحساساً معيناً متولداً عن ملاحظاته وتجاربه وعلاقاته الخاصة بالمرأة، ثم وجد ترجمة معبرة عن إحساسه هذا في كتابات هؤلاء المؤلفين، فتأثر بهذه الترجمة المعبرة عن إحساسه العام.

هوامش الفصل الأول:

(1) «يوميات امرأة لا مبالية» نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت 1969. ط 2. ص 27 - 28.

(2) وافي علي عبد الواحد: **المساواة في الإسلام**، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1965، ص 30 - 34.

(3) محمد، أحمد سيد: **المرأة في أدب العقاد**، مطبعة البعث، قسنطينة 1970. ص 113.

(4) سورة البقرة (آية 38، 39).

(5) سعد الله، أبو القاسم: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**. دار الآداب، بيروت، ص 71 - 76.

(6) عوض، لويس: **قضية المرأة**، دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة 1966، ص 8.

(7) الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 194.

(8) الحكيم، توفيق: **المسرح المتنوع**، المطبعة النموذجية، القاهرة 1956، ص 635.

(9) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 238.

(10) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**، ص 251.

(11) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 107.

(12) الحكيم، توفيق: **أرني الله**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 135 - 142.

(13) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 18.

(14) المصدر نفسه، ص 44.

(15) المصدر نفسه، ص 70.

(16) من مقالة قصيرة نشرت بـ «آخر ساعة»، العدد 2102 - 5 فبراير 1975.

(17) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 42 - 43.

(18) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 43 - 44.

(19) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 88.

(20) المصدر نفسه، ص 107.

(21) كانت والدة الحكيم شديدة القلق دائماً على أمر معاشها، ولم يكن والده يملك سوى مرتبه الضئيل الذي يقبضه آخر الشهر (انظر المصدر نفسه، ص 45).

(22) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 288.

(23) المصدر نفسه، ص 288 - 289.

(24) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**، ص 143.

(25) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**، ص 209 ـــ 210.

(26) (مجهول المؤلف): **توفيق الحكيم يتحدث**، مطابع الأهرام، القاهرة 1971.

(27) شكري، غالي: **ثورة المعتزل**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1966، ص 33.

(28) انظر ص 21 من هذا البحث.

(29) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 72.

(30) المدر نفسه، ص 44.

(31) اسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة ودار الثقافة،بيروت 1963، ص 13ـ16.

(32) سويف، مصطفى: **الأسس النفسية للابداع الفني**، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1959، ص 199.

(33) (مجهول المؤلف): **توفيق الحكيم يتحدث**، ص 198.

(34) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**، دار الكتاب الجديد، القاهرة 1971، ص 35.

(35) الحكيم، توفيق: **عودة الروح**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 90 - 92.

(36) الحكيم، توفيق: **عودة الروح**، ص 250.

(37) توفيق الحكيم يتحدث، ص 197.

(38) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**، ص 136.

(39) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 149.

(40) الحكيم، توفيق: **رحلة بين عصرين**، دار الكتاب الجديد، القاهرة 1972، ص 13 ـ 15.

(41) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 80.

(42) الحكيم، توفيق: **سجن العمر**، ص 97.

(43) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**، ص 8.

(44) مندور، محمد: **مســرح توفيق الحكيــم**، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، ص 38.

(45) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**، ص 63، 110، 112، 120.

(46) المصدر نفسه، ص 125.

(47) المصدر نفسه، ص 174.

(48) الحكيم، توفيق: **وثائق من كواليس الأدباء**، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة 1977. سلسلة كتاب اليوم، عدد 120، ص 73 - 74.

(49) المصدر نفسه، ص 75.

(50) عوض، لويس: **المسرح العالمي**، دار المعارف، القاهرة 1964، ص 224 - 238.

(51) المصدر نفسه، ص 245.

(52) المصدر نفسه، ص 239 - 252.

(53) المصدر نفسه، ص 253 - 265.

(54) ابسن، هنريك: **هيدا جابلر**، ت: ف. شاهين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة 1961، ص111.

(55) المصدر نفسه، المقدمة، ص 10.

(56) المصدر نفسه، ص 125 - 126.

(57) الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 194 - 201.

(58) عوض، لويس: **المسرح العالمي**، ص 360.

(59) المصدر نفسه، ص 362.

(60) الراعي، علي: **مسرحيات توفيق الحكيم**، الهلال، فبراير 1968، ص 104.

(61) عوض، لويس: **المسرح العالمي**، ص 310.

(62) المصدر نفسه، ص 311.

(63) المصدر نفسه، ص 11.

(64) هذا بغض النظر طبعاً عن أيديولوجية «شو» الاشتراكية التي يدعو اليها في مسرحيته.

(65) عوض، لويس: **المسرح العالمي**، ص 318.

(66) الحكيم، توفيق: **شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973**، ص 65.

(67) أمين، حسونة محمد: **بيرانديللو**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 65.

(68) بيرانديللو، لويجي: **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**، ترجمة محمد اسماعيل محمد، الشركة التعاونية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 145.

(69) أمين، حسونة محمد: **بيرانديللو**، ص 118.

(70) المصدر نفسه، ص 128.

(71) المصدر نفسه، ص 65.

(72) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 237.

(73) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**، ص 84 - 92.

(74) الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**، ص 183.

(75) انظر ص 22 من هذا البحث.

الفصل الثاني

موقف توفيق الحكيم من المرأة في الأسرة والمجتمع

تختلف مكانة المرأة باختلاف الأمكنة والأزمنة والأطر التي توجد فيها. ونحن هنا سوف نعرض لموقف توفيق الحكيم بالقدر الذي يوضح رأيه في مكانة المرأة ودورها في إطار الأسرة والمجتمع.

ونلاحظ من البداية أن الحكيم يعتقد أن الوظيفة الطبيعية التي يجب أن تشغلها المرأة هي أن تعمل في البيت بذكاء وإرادة وحذق، وأن تؤدي واجبها بوصفها زوجة مستقيمة، وأماً مثلى، وإنسانة مضحية بسعادتها من أجل الآخرين، وناكرة لذاتها في سبيل الغير دوماً.

وهذه المرأة المثالية نرى صورتها في كثير من مؤلفات الحكيم التي سوف نقتصر على التعرض لأربع صور منها في هذا الفصل. وتتمثل هذه الصور في كل من «إيزيس»، و«شهرزاد»، و«شمس النهار»، و«الغانية» في مسرحية «السلطان الحائر».

أ) ايزيس: تركز أسطورة «إيزيس وأوزوريس» في الديانة المصرية القديمة على الصراع بين الخير الذي يمثله «أوزوريس» إله النماء والخصب والزراعة، وبين الشر الذي يمثله أخوه «ست» الإله المتغطرس الذي لايتورع عن فعل أي شيء من أجل تحقيق أغراضه الدنيئة.

كما ترمز هذه الأسطورة أيضاً إلى فكرة البعث التي كان يؤمن بها قدماء المصريين، وخاصة بعث الخير الذي لايموت كما لم يمت «أوزوريس» الذي عاد إلى الحياة برغم أن أخاه الشرير قتله وقطعه إرباً إرباً.

ونحن لانريد هنا أن نلخص الأسطورة كما رواها «بلوتارك» اليوناني[1] في

صيغتها الأولى، وإنما نريد أن نلخص مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم الذي اعتمد على الأسطورة القديمة، ولكنه حور فيها لتصلح إطاراً للفكرة التي يعالجها فيها.

ففي مسرحية «إيزيس» للحكيم نرى «طيفون» المحتال يغدر بأخيه «أوزوريس» الملك الطيب، بأن يقيم وليمة يدعو إليها كثيراً من الأعيان من بينهم أخوه «أوزوريس». وفي اثناء الوليمة يحضر صندوقاً كبيراً مرصعاً بالجواهر واللآلئ، ويظهر استعداده لأن يهدي هذا الصندوق لمن يكون على قدر قامته تماماً. ويتقدم الحاضرون بالتتالي ليجربوا الصندوق، فلا يوفق أي واحد منهم، وعندما يتقدم «أوزوريس» ويرقد فيه يسرع «طيفون» وأصحابه المتآمرون فيغلقون الصندوق إغلاقاً محكماً، ثم يلقونه في وادي النيل ليحمله إلى البحر، ولكن بعض الملاحين يرون الصندوق يطفو على سطح الماء فينتشلونه ثم يبيعونه إلى ملك «ببلوس»، وهي من مدن الشام.

ويمكث «أوزوريس» لدى ملك «ببلوس» مدة طويلة يحظى أثناءها باحترام كبير من الملك ومن الشعب الذي تعلم منه كثيراً من المهارات المتعلقة بالزراعة، وكان «أوزوريس» يزعم للناس في «ببلوس» أنه عبد لأحد الأغنياء، وأن سيده هو الذي وضعه في الصندوق وألقى به في النيل.

ومنذ اللحظة التي اختفى فيها «أوزوريس» نرى زوجته «إيزيس» تعمل المستحيل في سبيل البحث عن زوجها المفقود، وتلجأ إلى كل الوسائل التي يمكن أن تعيده إليها. فتلجأ إلى السحر والرقية، وترد على لائميها بقولها: «عندما نفقد شيئاً عزيزاً فإننا نلتمس المعجزة حيث تكون»، وتلجأ إلى الضرب في مناكب القرى لتلتقط أنباء الصندوق، فتعلم بعد مشقة كبيرة أنه بيع إلى ملك «ببلوس» وتشد الرحال إلى الشام حيث تلتقي بزوجها المحبوب الذي يكشف حينئذ عن شخصيته الحقيقية، وتعود به إلى وطنها، حيث يواصل خدمة الشعب متنكراً تحت اسم «الرجل الأخضر» الذي أطلق عليه اعترافاً بجميله وبركته، وحيث تضع «ايزيس» ابنهما «حورس». ولكن «طيفون» الشرير يعلم بعودة أخيه، فيرسل أعوانه الذين يلقون القبض

عليه، ويقتلونه ويقطعونه إرباً إرباً، ويوزعون أشلاءه في أرجاء بلاد مصر.

وهنا تبدأ «إيزيس» كفاحاً مريراً من أجل الانتقام لزوجها، فتختفي بابنها «حورس» حتى يترعرع ويستكمل قواه، ويصبح شاباً قوياً، وتحثه على أخذ ثأر أبيه الخير.

وتدفع «ايزيس» ابنها الشاب ليبارز «طيفون»، غير أن الابن لايقوى على المبارزة وينهزم، ويوشك أن يقتل لولا تدخل «شيخ البلد» الذي وعدته «إيزيس» برشوة كبيرة ليعمل على نجاح ابنها.

وأخيراً ينتصر «حورس» على خصمه «طيفون» عندما يحتكمان أمام الشعب الذي يقف على حقيقة «طيفون» الغادر فيخلعه من العرش، وينصب «حوريس» ملكاً. ومن خلال هذا الملخص السريع للمسرحية تتضح لنا شخصية «إيزيس» التي تفانت في خدمة زوجها والوفاء له حتى النهاية. وضحت بسعادتها من أجله، فاستحقت بذلك أن تحوز على حبه ورضاه إلى درجة أن صورتها لم تكن تفارق ذهنه أثناء غيابه بمملكة «بيلوس»:

«الملك : لقد حدثنا عنك أيتها السيدة، وهو القليل الكلام عن نفسه وعن ماضيه.

ايزيس : (لزوجها) تحدثت عني؟

أوزوريس : (هامساً) هذا مالم أستطع كتمانه.

ايزيس : (للملك) ماذا قال عني؟

الملك : قال إنك كل ما يعتز به، ويحرص عليه في تلك البلاد البعيدة. لم يكن له من شؤونه مايفكر فيه غيرك أنت وماصرت إليه[2]».

ولولا «إيزيس» التي سهرت على تربية ابنها «حوريس» حتى شب، واستعانت بـ «توت» ـ وهو أحد الكتاب ـ وبـ «شيخ البلد» وملك «ببلوس»، من أجل الانتقام لزوجها، لما خسر «طيفون» الذي يمثل القوى الشريرة في المسرحية. وبهذا تكون «إيزيس» قد عملت على انتصار الخير وهزيمة الشر.

ويقارن توفيق الحكيم بين «إيزيس»، و«بنيلوب»[3] اليونانية فيفضل «إيزيس»

التي لم تكتفي بالجلوس في بيتها وانتظار زوجها الغائب كما فعلت «بنيلوب» وإنما قامت تبحث عنه وتناضل، وتتعرض للأخطار، فالوفاء عند بنيلوب هو وفاء سلبي، أما الوفاء عند إيزيس فهو وفاء إيجابي[4]، على حد تعبير الحكيم.

ب) شهرزاد: اعتمد توفيق الحكيم في هذه المسرحية على قصة «ألف ليلة وليلة» التي ورد فيها أن الملك «شهريار» أمسك في إحدى الليالي زوجته الأولى «بدور» تخونه مع عبد أسود فأراق دماءهما معاً، وقرر أن ينتقم من جميع النساء بأن يتزوج كل ليلة عذراء ليقتلها في الصباح.

وزفت إليه أخيراً الفتاة شهرزاد ابنة وزيره فاحتالت عليه وأفلتت من الموت بفضل القص الذي كانت تقصه عليه وتشوقه إلى سماع بقيته، حتى امتدت حياتها ألف ليلة وليلة وكانت قد حملت منه في أثنائها وأنجبت صبياً، فعز على «شهريار» أن يقتلها وأقلع عن عادة إراقة دماء العذارى.

ولكن توفيق الحكيم عدل في هذه الحكاية واتخذ منها وعاء عالج فيه قضية من قضاياه الفكرية التي شغلته في أعقاب الحرب العالمية الأولى بعد ذهابه إلى فرنسا واطلاعه على الفلسفات المادية، والنزعات الالحادية التي كانت تغمر المحيط الثقافي في تلك الفترة، والتي صدمت مزاج الحكيم الرجل الشرقي المتشبع بالروح الدينية.

وهذه القضية هي: هل يستطيع الإنسان أن يكون عقلاً محضاً؟ هل يستطيع أن يسكت نداء قلبه وشعوره وجسده ويعيش بفكره فحسب؟.

وقد أجاب الحكيم في كتابه «التعادلية» بأن الإنسان السوي هو الذي «يعادل» بين الفكر والشعور اللذين يجب ألا يختل التوازن بينهما، فيصاب الإنسان بالأمراض النفسية، لأن ما «يطلق عليه وصف الأمراض العقلية والعصبية ماهو إلا اختلال في هذا التعادل، أما بتضخم الشعور تضخماً يلغى إلى جانبه أو يعطل مهمة الفكر، فيرتد الإنسان طفلاً في أعوامه الأولى. وإما أن يطغى الفكر ويكبت الشعور، فترتبك أداة الإدراك في الإنسان»[5].

ونموذج الإنسان الذي يكبت الشعور، ويريد أن يكون متحرراً من كل

النزعات الإنسانية هو «شهريار» الممثل للنموذج الذي أرادته الفلسفة الأوروبية[6]، وهو بطل مسرحية الحكيم التي نريد أن نتناولها الآن.

تبتدئ المسرحية في آخر مراحل وحشية الملك «شهريار»، فلا تصور لنا ماكان يفعله كل صبيحة بالعذارى، وإنما تكتفي بتصوير فتكه بـ «زاهدة»، وأمره أحد السحرة بتعذيب رجل بغمسه في دن مملوء بدهن السمسم، وفيما عدا ذلك فإن المسرحية تقدم لنا «شهرياراً»، وقد أصبح يعيش للتأمل وإطالة النظر في السماء، وكأنه من عباد النجوم.

وقد مر «شهريار»، قبل أن يصل إلى هذه الحال، بمرحلة أخرى، وهي المرحلة العاطفية القلبية التي نقلته إليها «شهرزاد» بحكاياتها الممتعة، فقد كان جسداً بلا قلب، ومادة بلا روح، فاستطاعت «شهرزاد» أن تخلقه خلقاً جديداً، وأن تفعل به «مافعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى»[7]، على حد تعبير الوزير «قمر».

ولكن أحداث المسرحية تتوالى فنجد «شهرياراً» وقد أصبح ينكر العاطفة انكاراً تاماً، كما أصبح مصاباً «بداء» خطير هو داء «حب المعرفة»، فيطلق صيحته: «إني براء من الآدمية. براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف[8]». ويتمزق لمعرفة من تكون «شهرزاد»، ولكن «شهرزاد» لاتكشف عن نفسها النقاب، ولاتشفي غليله إلى المعرفة، وإنما تكتفي بأن تقدم له جرعة كل ليلة بما تقصه عليه، ولكن هذه الجرعة تزيد ظمأه، وكأنها من ماء البحر. وبهذا تستحيل «شهرزاد» إلى رمز للمعرفة الشاملة التي تتمنع علىالإنسان الذي مايفتأ يطرح الأسئلة ولايجاب بغير الصمت، ويستحيل «شهريار» إلى رمز لهذا الإنسان القلق النهم إلى اكتناه كل شيء[9].

ويضيق «شهريار» بآدميته فيحاول أن يتهرب منها بالذهاب إلى حانات الأفيون، وبالرحيل والتجوال، ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً، ولم يستطع أن يفلت من الأرض التي تشده إليها بقوة، ولم ينفعه الرحيل ولاغيره، فنراه يعود إلى قصره قائلاً: «ها أنذا في القصر من جديد. إلام انتهيت؟ إلى مكان البداية،

كثور الطاحون، على عينيه غطاء، يدور ثم يدور ثم يدور، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم[10].

وهكذا فإن «شهريار» أراد أن يتحرر من الأرض بكل ضعفها البشري، ويحلق في السماء، أي فيما هو أسمى من الإنسان، فكانت النتيجة أن ترك الأرض ولم يبلغ السماء[11]، وإنما بقي يتأرجح بينهما في قلق وشقاء. وأصبح كالشعرة التي أصابها بياض الشيخوخة، ولم يعد لها من علاج سوى الاقتلاع من رأس الحياة، لأنها تكره الهرم وتحب التجدد:

«شهرزاد :.. ما أنت إلا شعرة في رأس الطبيعة.

شهريار : كلما ابيضت نزعتها.

شهرزاد : إنها تكره الهرم.

شهريار : نعم.

شهرزاد : تنزعها كي تعود من جديد.

شهريار : فتية قوية[12]».

وقد جاهدت «شهرزاد» جهاداً كبيراً من أجل زوجها، فقد جاهدت من أجل شفائه من وحشيته وغلظته الفظيعة حين كان يريق دماء امرأة كل يوم، وجاهدت حين رأته يتنصل من آدميته ويتطلع إلى السماء، فحاولت أن تشده إلى الأرض وإلى طبيعته البشرية. ونراها في نهاية المسرحية تعرض نفسها للموت في هذا السبيل باستقدام عبد أسود إلى خدرها محاولة بذلك أن تثير غيرة زوجها، وأن تعيده إلى حالته السوية حتى ولو كان في ذلك هلاكها. ولكن هذا الزوج يظل بارداً جامداً كالثلج، بينما يقدم وزيره «قمر»، الذي كان يكتم حبه لـ «شهرزاد»، على الانتحار بمجرد أن يرى العبد يخرج من الخدر سالماً معافى. وهنا فقط تفقد «شهرزاد» أملها في زوجها:

«العبد : (خائفاً) مولاي..

شهريار : (للعبد) اذهب.

شهرزاد : ألا تقتله وتقتلني؟

شهريار : كلا.

العبد : (يخرج فرحاً بالنجاة)!

شهرزاد : شهريار!

شهريار : لم تنظرين إلي هكذا؟

شهرزاد : أنت رجل هالك..»[13].

ومن هنا تكتسب «شهرزاد» قيمتها في نظر توفيق الحكيم الذي يضعها في مرتبة «إيزيس» لما بين المرأتين من وشائج الشبه.. فكلتاهما قد فعلت شيئاً مجيداً من أجل زوجها[14].

جـ) **شمس النهار**: في هذه المسرحية أيضاً ينطلق الحكيم من أجواء «ألف ليلة وليلة» ليقدم لنا أحداثاً ظاهرها رومانسي، ولكن مضمونها واقعي معاصر.

وتتلخص هذه الأحداث في أن الأميرة «شمس النهار» بنت السلطان أرادت أن تختار زوجاً مناسباً لها، فتقدم لطلب يدها كثير من الأمراء يعرضون عليها اللآلئ والجواهر والجاه، والقصور الفخمة، والجزر الجميلة، ولكنها كانت ترفضهم وتأمر بجلدهم، لأن كل هذه الأشياء التي يعرضونها عليها اشياء مبتذلة لاتغريها.

وتفتح باب القصر أمام كل من يرغب في خطبتها فيلجه «قمر الزمان»، وهو من عامة أفراد الشعب، وعندما تسأله عما سيقدمه لها يجيبها بأنه لايملك أي شيء يستطيع تقديمه غير نفسه.

ومن خلال الحوار الذي يدور بين الأميرة وهذا الرجل، نكتشف أنه معتز بشخصيته، مقدر لقيمة الإنسان في ذاته بغض النظر عما يملكه من مال ونفوذ وسلطان.

وتعجب به الأميرة «شمس النهار» فتقبله خطيباً، وترضى بأن تترك قصر أبيها وتتبعه متنكرة في ثياب فارس ليواجها الحياة معاً مجردين من السلطة والمتاع، وليس معهما أي سلاح إلا مايرد عنهما اللصوص، ويمكنهما من بعض الصيد، وكأنهما آدم وحواء.

ويستطيع «قمر الزمان» أن يعود أميرته «شمس النهار» على الاعتماد على نفسها في إنجاز العمل، فيعلمها كيف تستولد النار من الحجر كما يفعل الإنسان الأول، وكيف تحصل على لقمة العيش، وكيف تعد المائدة، وكيف تدخر الطعام الزائد عن حاجتها..الخ.

وقد وجدت «شمس النهار» سعادة عظمى كانت تجهلها، فحينما كانت في قصر أبيها كانت «تأكل السمك جاهزاً» على حد تعبير المثل الصيني، أما مع «قمر الزمان» فإنها أصبحت تصطاده وتجهزه بنفسها، وتجد فيه لذة أكثر من ذي قبل:

«قمر : تسلم يداك يا شمس النهار.. يخيل إلي أني لم أذق السمك قبل اليوم.

شمس : أتسخر؟

قمر : بل أقولها من أعماق قلبي.. وحلقي.. إني أكاد ألتهم أصابعي.

شمس : وأنا أيضاً.. أتصدق ـ إذا قلت لك ـ إنها ألذ أكلة ذقتها في حياتي؟

قمر : أتعرفين لماذا؟

شمس : لماذا؟

قمر : لأنك صنعتها بيديك.. ما نصنعه بيدينا هو جزء منا.. جزء من حياتنا يتكشف لنا[15]».

ومن الواضح إذن أن قيمة هذه المرأة تتمثل في كونها استطاعت أن تقدر جوهر الإنسان في ذاته، وألا تؤخذ بمظاهره البراقة الزائفة التي تحبسه في نطاق محدود، فتركت حياة القصور ووقفت أمام الحياة وجهاً لوجه في تحد وشجاعة نادرة.

ولهذه المرأة قيمة أخرى تتمثل في أنها أرادت أن تخلق أناساً آخرين، وتفتح عيونهم على الحقيقة التي اكتشفتها، وتوردهم منهلاً صافياً من مناهل السعادة، ألا وهو العمل[16]. وقد استطاعت أن تعيد خلق أحد الأمراء، وهو الأمير

«حمدان» المترفع المتكاسل الذي ترك شؤون إمارته تسير كيفما اتفق، حتى فسدت أخلاق الرعية، وتفشت السرقة، وانتشر داء الإهمال والتداعي والتواكل.

قابلت الأميرة «شمس» وخطيبها رجلين في برية يخفيان مالاً كانا قد سرقاه من خزينة الأمير «حمدان» فقبضا عليهما ونزعاه منهما، وحاولا أن يقنعاهما بأن الواجب يقتضي أن يذهبا إلى قصر الأمير ليعاقبهما، فغافلاهما وفرا، ولكنهما عادا فسلما نفسيهما إلى الأمير بمحض اختيارهما، بعد أن اقتنعا بأهمية العمل وبأفكار الأميرة وقمر.

وتأخذ الأميرة وخطيبها المال المختلس إلى الأمير «حمدان» فيمدح نزاهتهما ولكنه لايبدي أسفه على اختلاس هذا المال، معتقداً أنه سوف ينفق في إمارته ويعود إلى الخزينة عن طريق التجارة والمكوس، والضرائب. ويؤمن تاج الأمير على هذه الفكرة، ولكن «شمس النهار» ترفضها، لأنها تفسد الأخلاق:

«الأمير : في الواقع.. خزائني لن تخسر شيئاً في آخر الأمر.. إنهم فعلاً لن يأكلوا الدنانير.. ومادام لا أحد يأكل الدنانير.. ومادامت كلها ستنفق..

التابع : فكلها إذن ستدخل جيبك..

الأمير : هذا مؤكد..

التابع : لاخسارة إذن في شيء.

شمس : في الأخلاق...[17]».

ويعجب الأمير «حمدان» برجاحة عقل «شمس النهار» فيعرض عليها أن تكون خادمة له في قصره، فترفض، وتعلمه كيف يخدم نفسه بنفسه، وكيف يكتشف السعادة النابعة من العمل، فيترك هو الآخر قصره، وينضم إليها وإلى خطيبها.

وفي نهاية المسرحية نرى الأميرة قد صارت تشعر بأنها تحمل رسالة يجب

أن تبلغها إلى الناس، وأن تخلقهم كما خلقت الأمير «حمدان»، فتودع خطيبها الذي أحبته وأحبها في صمت وتختفي[18]:

«قمر : لن نفترق بالروح أبداً.

شمس : حبنا أقوى من كل شيء.

قمر : نعم ولكن.. ولكن رسالتك أقوى..

شمس : رسالتي؟.. نعم.

قمر : نعم ياشمس النهار.. لاتنسي ذلك..

شمس : سنلتقي أيها الحبيب.. سنلتقي وستفخر بي وبعملي[19]».

وهكذا فإن هذه المرأة تصبح نداً لإيزيس، وشهرزاد، بل إنها قد تفوقهما؛ فإذا كانت كل من إيزيس، وشهرزاد، قد فعلتا شيئاً عظيماً من أجل زوجيهما، فإن الأمير «شمس النهار» تريد أن تفعل شيئاً عظيماً من أجل جميع الناس.

د) الغانية: استقى الحكيم أحداث مسرحية «السلطان الحائر» من تاريخ المماليك بمصر. وتتلخص هذه الأحداث في أن أحد السلاطين يكتشف فجأة زيف موقعه وسلطته عندما يعرف أنه ليس سيداً حقيقياً، ولكنه عبد رقيق نسي الملك السابق أن يعتقه قبل تنصيبه سلطاناً. ومادام العبد لايمكنه أن يحكم شعباً حراً في الشرع، فإن الواجب يقتضي أن يبحث عن وسيلة لتصحيح وضعه بوصفه سلطاناً. وتحير السلطان بين أمرين: هل يختار وسيلة القانون، أم القوة؟

وتدخل قاضي القضاة الممثل الرسمي للقانون فأفتى في هذه المسألة ببيع السلطان في المزاد العلني بوصفه ملكاً لبيت المال، شريطة أن يعتقه الذي يشتريه فوراً.

ومعنى هذا الشرط أن المشتري لابد أن يجازف بماله لافتداء السلطان. ومن ياترى سيرضى بهذا؟ لم يوجد أي أحد أبدى استعداده لدفع ثمن أكثر مما دفعته غانية مشكوك في أخلاقها وشرفها، فرسا المزاد عليها. ولكن هذه الغانية أبت أن تتخلى عن السلطان الذي أصبح ملكاً لها إلا إذا قضى ليلة في منزلها تفعل به ما تشاء، وتعتقه عند سماع صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر.

ويتدخل قاضي القضاة مرة أخرى فيتحايل ويجبر المؤذن على الصعود إلى المئذنة في منتصف الليل والنجوم متلألئة في كبد السماء، كي تعجل الغانية بعتق السلطان الذي لايليق به أن ينام في بيت امرأة غير شريفة.

ويغضب السلطان، ويرى فيما فعله القاضي عبثاً وتلاعباً واحتيالاً يتنافى مع القانون والشرع والأخلاق، فيمنع الغانية من التوقيع على صحيفة العتق بهذه الطريقة المزرية التي لاتخدم القانون الذي أصبح يريد أن يخضع له حتى النهاية، فيصيح قائلاً:

«يا للعار.. كفي.. كفى!.. أبطلوا هذا العبث.. كفوا عن هذا الصغار.. إني أرفض رفضاً باتاً أن توقع بهذه الطريقة.. وأنت يا قاضي القضاة ألا تخجل من اللعب هكذا بالقانون؟..»[20]

وهنا تبرز لنا الغانية التي ينظر إليها الآخرون نظرة الريبة والاحتقار عملاقة إذا قيست بقامة القاضي الذي أصبح قزماً بانتهاكه حرمة القانون على هذه الصورة المضحكة، وذلك عندما تقبل أن تضحي بمالها وأن تتنازل عن السلطان بمحض حريتها، وهي التي كان بإمكانها أن تحتفظ به مادامت قد اشترته أمام الملأ، ومادام القانون نفسه يسوغ موقفها لو شاءت أن تملكه. وبهذا استحقت الغانية تقدير الحكيم وتقدير السلطان:

«السلطان : فلنتقدم بالثناء على كرم هذه السيدة النبيلة.
اسمحي لي يا سيدتي أن أوجه إليك شكري، وأنا أرجو منك أن تقبلي رد مالك إليك؛ إذ لم يعد هنالك من سبب يدعو إلى خسارة مالك.. أيها الوزير: فليدفع إليها من مالي الخاص ما يعادل المبلغ الذي خسرته.

الغانية : لا.. لا يا مولاي السلطان. لاتسترد مني هذا الشرف.. ما من ثروة في الأرض تعدل عندي هذه الذكرى الجميلة التي سأعيش عليها طول حياتي. إني بشيء زهيد أسهمت في حدث من أعظم الأحداث»[21].

وهكذا يضع الحكيم هذه المرأة في مرتبة «إيزيس» و«شهرزاد»، والأميرة «شمس النهار»، لأنها ضحت كثيراً، وفعلت شيئاً جليلاً حقاً من أجل الشعب الذي يحتاج إلى حاكم شجاع وعادل مثل هذا السلطان الذي أبت أن تستبد به وتحرم الآخرين منه.

وقد أبدى الحكيم إعجابه بهذه المرأة وذكرها عندما تحدث عن «إيزيس» في تصريح له[22].

* * *

وبعد، فإننا من خلال هذه النماذج النسوية التي استعرضناها يبدو لنا بوضوح كيف أن الحكيم يرى أن المرأة المثالية المنشودة هي تلك المرأة المضحية التي لاتعيش لنفسها، وإنما تعيش للآخرين.

وهؤلاء الآخرون يجب أن يكونوا أولاً وقبل كل شيء متمثلين في زوجها وأبنائها الذين خلقت لرعايتهم والسهر على راحتهم.

فالمرأة الصالحة والعظيمة ـ في نظر الحكيم ـ هي تلك التي تهذب أطفالها، وتنشئهم على حب المثل العليا، وتعين زوجها وتنصحه في كل أمر يأتيه، وإذا شذ هذا الزوج يوماً عن نصحها فإنه يضل، هي تلك التي تتحمل قسوة الحياة، وتذوق مر الكأس من أجل زوجها، وتسهر عليه «كما تسهر العين اليقظة على المصباح المضيء، وتحرص على استمرار تألقه، وتمسح عنه الدخان، وتملؤه بالزيت من حين إلى حين[23]».

وانطلاقاً من هذه الفكرة عن المرأة المثالية الصالحة نرى الحكيم يحمل حملة شعواء على أولئك الزوجات اللواتي لايفهمن أزواجهن بل ينغصن حياتهم، ويحلن بينهم وبين القيام بعملهم، وهذا في كثير من الأعمال الأدبية، ففي مسرحية «الشيطان في خطر» التي نشرت عام 1951 يتخيل الحكيم أن «الشيطان» زار فيلسوفاً شهيراً في ظلام الليل ليفكر معه في البحث عن حل لمشكلة الحرب التي أصبحت تهدد العالم بالفناء والدمار، وبالتالي فإنها أصبحت تهدد «الشيطان» نفسه، مادام عمله معلقاً بوجود البشر في هذا العالم.

ولكن هذا «الشيطان» يجد الفيلسوف نفسه يعاني من الحرب التي تشنها عليه زوجته، ويقف حيالها مكتوف الأيدي، لايدري كيف يتصرف، فيمنى «الشيطان» بخيبة أمل كبيرة، وينصرف، وهو يرتعش خوفاً من أن تصيبه هذه الزوجة الخطيرة بمكروه:

«الفيلسوف: الحرب في حجرتي... (يشير إلى زوجته) وهي التي أعلنتها..

الشيطان : (منصرفاً) يا خيبة أملي في حضرتك...

الفيلسوف : تنصرف؟ وتتركني مهدداً؟ أنقذني!..

الشيطان : دعني أنقذ نفسي أولاً من هنا. قبل أن تلقى في الحجرة قنبلتكم الذرية!...»[24].

وفي المسرحية التي تحمل عنوان «لاتبحثي عن الحقيقية» ينتقد الحكيم الزوجة التي لاتضع ثقتها في زوجها، وتنغص عليه حياته، وتجبره على أن يلتجئ إلى تزييف الحقائق، فنحن نجد في هذه المسرحية أديباً ذا أسلوب رقيق، يترجاه أحد أصدقائه أن يكتب له رسالة غرام لخطيبته، فيلبي رغبته، ويستوحي الخطابات التي كان يكتبها لزوجته عندما كانا خطيبين. وتعثر الزوجة على هذه الرسائل في جيب زوجها فتتحول إلى «نائبة عمومية» بتحقيقاتها وأسئلتها وتحرياتها، حتى يضطر هذا الزوج إلى أن يلفق لها قصة غرام بينه وبين فتاة أخرى، مقتنعاً بأن كشف الحقيقة للزوجة ينقلب في نظرها «كذباً يحتاج في علاجه إلى كذب في ثوب حقيقة»[25].

ويعد الحكيم عمل المرأة في البيت واجباً أسمى من كل واجب، يحسن بها أن تؤديه كما ينبغي، ويرفض كل أمر يعوقها عن القيام بهذا الواجب المثالي، فيبدي تخوفه الشديد من خروجها الى الحياة العامة، لئلا يجرفها تيار العصر، ويبعدها عن مهمتها السامية، فنراه يزدري تلك المرأة التي تأنف من العمل بالبيت وتفضل الطواف وارتياد الملاهي ودور السينما، ولاتدرك أن عليها واجبات نحو زوجها وأبنائها وبيتها، بل تعتقد أنها «ليست مسؤولة عن بيت ولامطبخ ولا أولاد، لأن هذا من عمل الخدم والمربيات. أما هي

فوظيفتها في الصباح الطواف بحوانيت الزينة والثياب والذهاب إلى الخياطات، وفي الظهر استقبال زوجها بالطلبات، وفي العصر التعلق برقبته ليخرج بها إلى النزهة[26]».

ونرى الحكيم أيضاً يعد عمل المرأة خارج البيت عائقاً لها عن تأدية واجبها النبيل، فيشن حملة شعواء على النساء العاملات في مختلف مرافق الحياة.

ففي مسرحية «جنسنا اللطيف» التي ألفها الحكيم بناء على طلب السيدة «هدى شعراوي» - وهي من اللواتي دافعن عن حرية المرأة وكرامتها - لتمثل في دار الاتحاد النسوي عام 1935، يسخر الحكيم من امرأة تعمل بإحدى شركات الطيران، وتتأخر دائماً عن موعد دخولها إلى البيت بسبب هذا العمل، بل إنها تضطر في كثير من الأحيان أن تتناول طعامها في المطار، بينما زوجها يعاني من الجوع في البيت، وينتظر أوبتها بفارغ صبر، ويصيح متأففاً: «ماشاء الله.. ماشاء الله.. أنا هنا في البيت، واقع من الجوع، وهي في السماء عمالة تجري بالطيارة، من «الشلال» لـ «أبو زعبل»، وآهي دلوقت دايرة تتلاكع وتلف بين السحاب»[27].

وفي مسرحية «النائبة المحترمة» نجد رجلاً متزوجاً من امرأة تعمل نائبة في البرلمان، وتهمل طفلها الصغير الذي يتولى أبوه تربيته وإطعامه، وهدهدته بالليل ريثما تأتي أمه التي تأخرت في البرلمان تناقش المشاريع، وتتصل به في الهاتف فتخبره بأنها لا تعرف بالضبط متى ستحضر:

«الأب : آلو.. نعم يا عزيزتي.. ميمي لا يزال مستيقظاً.. لا يريد النوم بدون حكاية.. ماذا تقولين؟ أنا أقص عليه؟؟ حكاية الفيل والببغاء؟ لا أعرفها.. ماذا؟ أخترع له؟ ربنا يقدرني.. وأنت؟ أين أنت الآن؟ في البهو الفرعوني.. شيء جميل جداً.. في الاستراحة مفهوم.. ومتى تحضرين؟ لا تعرفين بالضبط.. مناقشة ميزانية وزارة الأشغال. ماذا إذن؟.. آه.. استجواب عن مشروع تعلية خزان جبل الأولياء.. طبعاً.. طبعاً.. طبعاً معلوماتك الفنية

ضرورية جداً في هذا الموضوع.. أفندم؟ أخرس؟.. خرست وقطعت لساني..»[28].

فمن خلال هذا النص يتضح أن الحكيم يستنكر فعل هذه النائبة، ويسخر من تصرفاتها سخرية خفية، لأنها أرادت أن تجعل الرجل يقوم بالأعمال المنزلية التي خلقت لها المرأة. والأدهى من هذا ـ في رأي الحكيم ـ أن هذه النائبة التي ضحت بزوجها وصغيرها من أجل وظيفتها السياسية، لا تصلح للعمل السياسي إطلاقاً، فهي «عبارة عن ببغاء في قفص.. تحفظ كلمات مما يلوكه رجال السياسة، كي ترددها، وهي في ريشها الأحمر والأخضر والأصفر»[29].

وفي قصة بعنوان «حماري والقاضية» يحلم الحكيم نفسه بأنه تزوج قاضية في محكمة مصر الابتدائية الأهلية وأنه يرزح تحت قيود هذه الزوجية «الطريفة» في قناعة ورضى منذ سنوات.

وكعادة العاملة دوماً فإن زوجته كانت تتركه وحده مع طفلته الصغيرة التي كانت تضايقه بسؤالها عن أمها المتأخرة لتطعمها.

ويوماً أخذ يتساءل عما تصنع زوجته في المحكمة، ودفعه حب الإطلاع والفضول إلى أن يتحرى الجواب، فترك الطفلة تتغذى مع المربية وذهب إلى المحكمة، فإذا به يجد زوجته القاضية تتشح بالوسام الأحمر فوق رداء أسود، ويبدو أنها «حلت بعض أزراره عمداً» لتكشف من تحته عن ثوبها الوردي اللون. ولم تنس أن تمر «مر الكرام» على وجهها بقليل من مسحوق التجميل، وأن تخط على فمها خطاً أحمر «يستطيع قراءته ذوو الأفهام». وكانت تستمع إلى محام شاب من الذين «يحسنون تليمع شعورهم وتنعيم وجوههم، وتنغيم أصواتهم» يدافع عن متهمة قتلت زوجها لتفر مع حبيبها، ويستطيع هذا المحامي أن ينجح في مهمته، إلى درجة أنه حمل القاضية على البكاء رأفة بتلك المتهمة[30]!.

والملاحظ أن الحكيم في هذه القصة يعتقد أن المرأة العاملة تشكل خطراً على شرف الزوج من حيث أنها تغوي المتعاملين معها من الرجال، وتغريهم

بجمالها، مهما كانت تشغل وظيفة عالية؛ «فالمرأة هي المرأة دائماً، سواء ألبست النقاب والخلخال، أم الوسام وخوذة القتال»[31]. هذا فضلاً عن عدم كفاءتها في العمل، وفضلاً عن إهمال بيتها.

ويذهب الحكيم في معارضة المرأة العاملة إلى درجة اعتبارها مريضة بما يسميه «عقدة الرجل»[32].

ففي حوار للحكيم أجراه معه «فؤاد دوارة» يصرح بأنه يخالف المرأة التي أصبحت تطالب في المجتمع بوظيفة تشبه وظيفة الرجل، وتحس أنها مساوية له في كل شيء وفي كل أعمال الحياة، بحيث تضخم هذا الإحساس بالمساواة إلى درجة أنه يمكن أن يسمى «عقدة الرجل».

والسبب في مرض المرأة بـ«عقدة الرجل» في رأي الحكيم يعود إلى ما رسب في أعماق وجدانها منذ أجيال عديدة من تفضيل الذكر على الأنثى، وفرح الأبوين حين يرزقان بمولود ذكر، وحزنهما حين يرزقان بمولود أنثى[33].

ومن هنا فإننا نجد الحكيم يهاجم «قاسم أمين» ويخاطبه في لهجة تشيع فيها نغمة العتاب والأسى والأسف، لا لشيء إلا لأنه دافع عن حرية المرأة، وأطمعها في منافسة الرجل وتقليده في كل شيء، حتى في الرذيلة، وارتكاب المعاصي والموبقات، ورفض البقاء في البيت، وازدراء الأمومة: «لقد حققنا أملك نحن الرجال (يخاطب قاسم أمين)، وأدخلنا المرأة المدارس الابتدائية والثانوية، ولكنها أبت إلا أن تدخل الجامعة. فأدخلناها الجامعة.. وتخرجت فيها طبيبة، ومحامية، ومدرسة، وأديبة، وفيلسوفة.. إلخ وإلى هنا لا بأس. ولكن لا شيء يقف بالمرأة عند حد.. إنها تريد أن تكون سياسية، وأن تدخل البرلمان، وأن تكون وزيرة ورئيسة وزارة.. لأن كلمة «البيت» في نظرها أصبحت مرادفة لكلمة «السجن».. ومن أراد إقامة فاصل بين الجنسين تعرض لنقمتهن، واعتبرنه خادشاً لكرامتهن. إنهن والرجال سواء. إذا سبح رجل في بحر، وجب أن يسبحن معه، وإذا دخل ملهى لا بد أن يدخلن معه. وإذا دخن كان لهن أن يدخن، وإذا احتسى الخمر، كان الخمر لهن حلالاً. وإذا لعب

الورق كان القمار بغيرهن سخافة. ما من رذيلة يأتيها الرجل إلا كانت اليوم للمرأة حقاً من حقوقها المكتسبة»[34].

ويحاول الحكيم أن يأنس إلى رأيه في ضرورة اقتصار المرأة على العمل المنزلي بسنة الطبيعة التي يذهب إلى أنها شاءت أن تفرق بين الجنسين، وأن تجعل الرجل يكد ويتعب ويتحمل مشاق الحياة الجسدية الضرورية في الخارج، بينما كانت المرأة منذ بداية فجر الإنسانية تهتم بالعمل في البيت وخدمة الأسرة، فعندما كان الإنسان يحيا حياة بدائية زودته الطبيعة بعضلات قوية ليكافح خارج الكهف، ويصطاد الوحوش في الغابات تاركاً أنثاه في كهفها ترعى الأطفال، وتهيء لهم طعامهم مما يصيده، وتشملهم بالعطف والحنان الضروريين للأمومة.. وتمر آلاف السنين، وهذا التقسيم في العمل بين المرأة والرجل قائم، وإن كان الصيد قد اتخذ اليوم أشكالاً وألواناً جديدة، فأصبح عبارة عن أسماء أخرى غير أسماء الوحوش، مثل المناصب، والمال، والجاه، والنفوذ، والعلوم. وأصبح الكهف عبارة عن منزل مريح تعنى فيه المرأة بتنشئة صغارها حسب ما تقتضيه قواعد الصحة الجسمية والعقلية والخلقية.

وإذا كانت مئات الآلاف من الأعوام ـ في رأي الحكيم طبعاً ـ لم تستطع أن تقلب أوضاع الجنسين فما بال المرأة «لا تكف عن تكذيب الطبيعة» الآن، وتحاول أن تغير سنة هذه الطبيعة، فتعمل ما يعمله الرجل، وتنافسه في الجري وراء الوظائف، وتخوض غمار الكفاح في مختلف ميادين السياسة والجاه والسلطان، وتمقت البيت والأمومة؟!.

وإذا كان الحكيم قد رفض خروج المرأة إلى العمل، فإنه رفض أيضاً ـ اتفاقاً مع منطقه هذا ـ الوسيلة التي تمكنها من العمل، وتخولها لأن تتوظّف مثل الرجل، ألا وهي الثقافة.

إن تثقيف المرأة، في نظر الحكيم، يجب أن نحذره كل الحذر. فبالإضافة إلى أن الثقافة تبعد المرأة عن رعاية شؤون الأطفال وعن الأعمال المنزلية التي يؤثر اختلالها في الحياة الزوجية المستقرة. وبالإضافة إلى عدم صلاحية المرأة،

وسؤ كفاءتها في العمل، فإن هناك أخطاراً أخرى يخشاها الحكيم، نجملها فيما يأتي:

أولاً: إن الدارس لنفسية المرأة يلاحظ أنها تميل بطبيعتها إلى السيطرة على الرجل، فهي لا تطمح إلى المساواة به، بل ترغب في السيادة عليه: «هل تستطيع امرأة أن تقول لي: إن هنالك امرأة في الوجود تعيش لغرض آخر غير سلب الرجل؟ إنك إذا فتحت رأس امرأة ما وجدت فيه غير هذه الغاية: السطو على رجل»[36].

وما دامت الثقافة تنمي قدراتها العقلية التي سوف تستغلها في تحقيق رغبتها في السيطرة، فإن هذه الثقافة تصبح سلاحاً خطيراً في يدها تشهره في وجه الرجل لتخضعه وتذله. ولنتأمل أمر حواء أم البشر التي كان يكفي «أن يلقنها «إبليس» شيئاً من الإدراك، وأن يلقي في روعها قبساً من الذكاء، لتخرج على الفور آدم من جنة عدن»[37]. وإذن فلا يجوز أن نسمح للمرأة بأن تثقف وأن تدخل الجامعات، إذا كانت هذه الجامعات تخرج لنا «شيطانات صغيرات، قد أكسبهن الخروج إلى المجتمع، والاختلاط بالرجال، والاتصال بذوي الأفهام شيئاً كثيراً من الفطنة والذكاء»[38].

ونستطيع أن نقف على مدى خوف الحكيم من ذكاء المرأة ومن سطوتها على ا لرجل حين نراه يؤمن بفكرة قوة المرأة وضعف الرجل. هذه الفكرة التي خصص لها مسرحية كبيرة تعالجها، وفي مسرحية «مصير صرصار» التي يجدر بنا أن نقف عندها قليلاً.

ففي «مصير صرصار» نجد «عادلاً» الزوج الذي رأى نفسه في «صرصور»[39] اكتشفه في حوض الحمام يحاول أن يتسلق جداره، وأن ينجو من الهلاك بجلده. ويمكث «عادل» في الحمام مدة طويلة يراقب هذا الصرصور الذي يكافح كفاح «سيزيف» ويعطف عليه عطفاً بالغاً، مما جعل زوجته «سامية» تشك في سلامة عقله وتستدعي طبيب الشركة التي يعملان بها.

ومن خلال الحديث الذي يدور بين «سامية» والطبيب ندرك أن هناك توحداً قائماً بين هذا الزوج والصرصور، فإذا كان الصرصور «يتسلق، ثم يتدحرج، ثم يسقط»[40]. وهكذا دواليك، فإن «عادلاً» أيضاً يحاول أن يتسلق ويخرج من سجن زوجته القوية التي تفرض عليه شخصيتها، ولكنه يتدحرج ويسقط هو الآخر ولا يستطيع أن يخرج:

«الدكتور : ما هو اعتقادك في شخصية زوجك؟.

سامية : من حيث؟.

الدكتور : من حيث القوة والضعف؟.

سامية : بالنسبة إلى من؟.

الدكتور : بالنسبة إليك طبعاً.

سامية : أنا.. أعتقد أن شخصيته أضعف من شخصيتي.

الدكتور : وهل يعرف ذلك؟.

سامية : إنه يصرح دائماً بأني متسلطة عليه.. وأني أرغمه على إطاعة أوامري.. وأني أضطهده..»[41].

فهذه الزوجة تمكنت من أن تسيطر على زوجها بشكل جعله يصاب بـ (عقدة الاضطهاد). ويفند الحكيم ذلك الرأي التقليدي القائل بضعف المرأة، ويعده رأياً خرافياً، وخطأ يدل على بلاهة الرجل، وسذاجته، ولهذا نراه يتساءل وينادي بلسان المرأة: «من الذي يسميني ضعيفة؟ يبدو لي أني منذ عشت على الأرض حتى اليوم وأنتم تعيشون في غلطة تغذيها دائماً بلاهتكم معشر الرجال!..»[42]. فالمرأة «تستطيع أن تقلم أظافر الأسد»[43]، ويخطىء من يحسبها ضعيفة.

ويرى الحكيم أن الجمال من الوسائل التي تسلط المرأة على الرجل، فبالجمال يمكنها أن تقف في طريقه آمرة ناهية مهددة، كما يفعل قطاع الطريق. وبالجمال يمكنها أن تجرده من كل ما عنده من «وقت وقلب ومال، وجاه، وشهرة»[44].

ثانياً: إن المرأة المثقفة تستطيع أن تحصل على مناصب ووظائف في المجتمع، وهي بهذا تنافس الرجل وتزاحمه في أسباب رزقه[45].

ثالثاً: إن الثقافة بالنسبة إلى المرأة تتيح لها أن تعمل خارج البيت أعمالاً تؤثر في أنوثتها، فتخشوشن يداها ويفقد سحرها الذي يدفع الرجل إلى النضال والعظمة. فالرجال لا يستطيعون أن ينتجوا وأن يكافحوا دون أن «تحكمهم الأيدي الناعمة»، والحكيم يخشى كثيراً على الأنوثة من ا لجامعات التي يرى أنها تصب عقول النساء «في قالب عقل الرجال وتسلب معاملها الكيمائية من أيديهن النعومة اللازمة»[46] التي تدفع الرجال عادة إلى ا لكفاح.

رابعاً: من صالح المرأة ألا تتعب من أجل الثقافة والحصول على الشهادات التي تمكنها من العمل، لأن الرجل يستطيع أن يجنبها مشقة العمل وأن يكفل لها معيشة طيبة من غير أن تخرج من البيت، ويستطيع أن يوفر لها منصباً أسمى من كل المناصب، وهو منصب «الملكة» أو «الآلهة» التي تجني ثمرة عمله وجهده. نعم، إن الرجل يكد، وينصب، ويجاهد لتتمتع المرأة: «فالحطاب في الغابة يكد كالعبد الرقيق طوال نهاره ليعود عند الأصيل إلى ملكة أو إلهة في داره، يضع عند أقدامها أجر جهاده.. وإن «نابليون» بعد كل معركة كان يرسل إلى أعتاب «جوزفين» أخبار انتصاراته كأنها القرابين. وإن كل عظيم إنما يعمل ويجهد، ويناضل، وينهزم ويفوز، ووراء خاطره شبح امرأة موجودة أو غير موجودة: أم، أو زوجة، أو صديقة، يهدي إليها آخر الأمر ثمرات نضاله»[47].

* * *

وبعد، فهل يعني كل هذا أن توفيق الحكيم يفضل أن تبقى المرأة جاهلة أمية؟ كلا، فإننا نجد الحكيم على العكس من ذلك يدعو إلى تعليم المرأة وتثقيفها، ويعجب بكثير من النساء الشهيرات اللواتي كان لهن فضل لا ينكر على الأدب والفكر والجدل، سواء في الشرق أم في الغرب.

ففي الشرق يلاحظ أن الكتب الأدبية العربية مليئة بأخبار لا تنتهي عن

ذكر النساء المثقفات اللائي كن ينظمن مجالس أدبية تفتحت فيها كثير من قرائح الشعراء والمغنين، أو اللائي كان لهن إنتاج أدبي لا تنكر قيمته، من أمثال «سكينة بنت الحسين»، و«علية» أخت «هارون الرشيد»، و«رابعة العدوية» و«عائشة التيمورية»، و«سلمى صائغ» و«مي زيادة». وفي الغرب أيضاً يلاحظ أن هناك كثيرات من النساء اللواتي كان لهن أثر كبير في الحركة الأدبية والعلمية والفكرية من أمثال «مدام دي بومبادور»، و«مدام دي ستايل» و«مدام ريكامييه»، و«هيلين كيللر» و«مدام كوري»[48].

ويرى الحكيم أن المرأة المثقفة هي وحدها التي تستطيع أن ترقى بالمجتمع، وذلك بتفتيح ملكة الإحساس بالجمال عند الطفل وتربية ذوقه تربية سليمة. ذلك الذوق الذي يعد شرطاً أساسياً في تمييز الإنسان عن الحيوان.

ومما يؤسف الحكيم أن يرى المرأة المصرية مفتقرة إلى هذا الذوق والإحساس بجمال الأشياء والكون والفنون والأفكار، ويعتقد أن رقي مصر منوط برقي ذوق المرأة: «كم من المصريات تعتبر الأزهار في بيتها ضرورة كضرورة الطعام والشراب؟ إذا وصلت المصرية إلى هذه الدرجة من الحس المرهف، وبلغت في دقة مشاعرها حداً لا تستطيع معه أن تستغني في حياتها اليومية عن الجمال في الألوان والأصوات والأفكار، فلقد حق لنا أن نصيح فرحين مهللين بحق: إن مصر لا تقل رقياً عن أرقى الدول حضارة»[49]!.

ولكن يجب أن نشير إلى أن الحكيم لم يتراجع عن رأيه السابق المتعلق بثقافة المرأة، فكل ما في الأمر أنه يحب أن تثقف المرأة لتبقى في البيت لا لتعمل أو تزاحم الرجل في التهافت على المناصب. يجب أن تثقف لتكون شريكاً محترماً للرجل الذي ينبغي أن يجد فيها متعته العقلية والروحية، ولتكون زينة البيت ومعلم الجيل، فالمرأة الأمية الجاهلية مثل الخادم أو الجارية التي لا تفقه في الحياة شيئاً، ولا تفهم معنى الجمال والحب[50]. أجل، إذا كان المنصب الملائم للمرأة هو منصب «الملكة» أو «الإلهة» في البيت فيجب أن تكون جديرة بهذا المنصب في رأي الحكيم: «أما شبع رجالنا طوال الأجيال

الماضية جلوساً في القهوات والحانات يأنس بعضهم ببعض، هاربين من وحشة المنزل الذي لا يحوي غير نساء كالخادمات؟ إن المرأة للبيت، ولكنها لكي تكون بحق ملكة البيت وقرة عينه يجب أن تثقف أكمل الثقافة!»[51].

والذي يلاحظ هنا أن الحكيم يتفق مع «قاسم أمين» من حيث اتخاذ تعليم المرأة وتثقيفها وسيلة من وسائل إمتاع الرجل، فـ«قاسم أمين» يؤكد أن الرجل المثقف يمتاز بذوق مهذب، ويميل إلى الأشكال اللطيفة، والإحساسات الرقيقة، والمعاني النبيلة، ويود أن يجد بجانبه إنساناً آخر يشاكله في هذا الميل، ويفهمه ويمتعه. وإذا كانت امرأته جاهلة لا ذوق لها «لم يلبث أن يرى نفسه في عالم وحده وامرأته في عالم آخر»[52].

* * *

وبعد، فإننا نأخذ على الحكيم أغلب هذه الآراء التي استعرضناها والتي أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها خيالية بعيدة عن الواقع. وسوف نحاول أن نوضح هذا فنقول: إن الحكيم كان متعسفاً وخيالياً عنيداً في تصور المرأة المثالية التي أعطانا نماذج منها تتمثل في «إيزيس» و«شهرزاد» و«شمس النهار» و«الغانية».

فهذه النماذج نستطيع أن نعدها نماذج أسطورية قد لا توجد سوى في ذهن الحكيم أو في «جمهورية أفلاطون» أو «مدينة الفارابي»، أو في أساطير الأولين. والملاحظ أن النماذج الثلاثة الأولى هي بالفعل مأخوذة من الأساطير التي نسجها خيال الإنسان المجنح. فأين المرأة التي تقبل أن تضحي بكل شيء من أجل زوجها أو من أجل الآخرين دون أن تلتفت إلى حقوقها على نفسها، ودون أن تنتظر من زوجها أو من هؤلاء الآخرين أن يفعلوا شيئاً من أجلها؟؟.

ونشير إلى أن بعض النقاد يرون أن الحكيم كان بجانب المرأة، وكان صديقاً لها عندما تصور النموذج المثالي لها على هذا النحو، ويعدون تصوره هذا تطوراً كبيراً في آرائه في المرأة: ومن هؤلاء النقاد نذكر الدكتور «محمد مندور» الذي يذهب إلى أن الحكيم يغير نظرته إلى المرأة في «إيزيس» تغييراً أساسياً، فيجد الزوجة في شخصيتها و«يمدح موقفها الإيجابي الفعال في

الدفاع عن زوجها وولدها.. فأين هذا من موقف عدو المرأة السابق وشكه في إخلاصها وقدرتها؟»[53].

ونذكر أيضاً الدكتور «مصطفى علي عمر» الذي يرى هو الآخر أن الحكيم قد غير نظرته إلى المرأة في الآونة الأخيرة تحت تأثير عدة عوامل من أهمها عامل الزواج، حيث يذهب إلى أن الحكيم ظل عدواً للمرأة لفترات طويلة من عمره حتى قدر له أن يتزوج وهو في سن الأربعين، «فدفعته هذه الحادثة الهامة إلى رؤية جديدة في المرأة، وأصبح صديقاً لها»[54].

والحقيقة أن الحكيم لم يتغير رأيه في المرأة إطلاقاً؛ فتصوره للمرأة المثالية أعلنه قبل ظهور مسرحية «إيزيس» التي نشرت عام 1955، وذلك في كتابه «تحت شمس الفكر» الذي نشره سنة 1938.

وقد جاء في هذا الكتاب أن المرأة المثلى هي تلك التي تضحي من أجل الآخرين، وتسهر على زوجها «كما تسهر العين اليقظة على المصباح المضيء، تحرص على استمرار تألقه، وتمسح عنه الدخان، وتملؤه بالزيت من حين إلى حين»[55].

ثم إن الحكيم لم يكن صديقاً للمرأة في «إيزيس» كما يبدو للدكتور «مندور»، وإنما كان أقرب إلى مناهضتها منه إلى ودها، لأنه يريد أن يجردها من صفاتها البشرية، ويجعل منها قديسة أسطورية لا توجد في الأرض، وإنما توجد في السماء، أو بتعبير آخر: لأنه يريد أن تكون نوراً بلا دخان، وثمرة بلا نواة، وزهرة بلا أشواك. ولو كان صديقاً لها حقاً لأحبها كما هي، بطهرها وبأخطائها، بنورها وبدخانها، وبعطرها وبأشواكها.

وما يقال في «إيزيس» يقال أيضاً في الأميرة «شمس» و«شهرزاد» و«الغانية» إلى حد ما.

كما أننا لا نفهم دعوة الحكيم للمرأة إلى التزام البيت، وقصر نشاطها على تربية الأطفال والطبخ والغسيل، ورعاية الزوج. فكل هذه الشؤون البيتية لا تستحق أن ترصد لها المرأة نفسها ووقتها وفراغها وحياتها، خاصة وأن التقدم

العلمي والتكنولوجي الحديث يجعل أداء هذه الواجبات المنزلية سهلاً لا يستغرق سوى وقت قصير.

فماذا تفعل المرأة بسائر وقتها إذن؟ يجب عليها أن تعمل وأن تحترف حرفة كي تواجه نكبات الدهر حين يموت زوجها أو يتخلى عنها. بل يجب عليها أن تعمل قبل الزواج أيضاً لتحقيق استقلالها الاقتصادي، حتى إذا ما اختارت زوجها اختارته عن حب وتقدير، وليس لأنه سوف يستطيع أن يعولها بحكم أنه عامل وأنها عاطلة.

وبالإضافة إلى هذا فإن العمل يجعل المرأة تحس بأن لها كرامتها الذاتية والاجتماعية، لأن العاطل ـ سواء كان رجلاً أم امرأة ـ يحز في نفسه الشعور بالاتكال على الآخرين في معيشته، ويقل احترامه لذاته. هذا فضلاً عما لاحظه «رفاعة الطهطاوي» من فساد أخلاق النساء المتعطلات، لأن «فراغ أيديهن من العمل يشغل ألسنتهن بالأباطيل، وقلوبهن بالأهواء وافتعال الأقاويل»[56].

أما الدعوة التي يوجهها الحكيم إلى ا لمرأة بأن تكون «إلهة» في البيت تنتظر الرجل أن يقدم لها حصيلة جهاده ونضاله، فدعوة تقوم على أساس الجهل ببعض الحقائق التي أشرنا إليها، كما تقوم على أساس المغالطة، لأن الحكيم لا يقدم لها هذه الدعوة حباً فيها، وإنما حباً في الرجل ذاته، والحكيم نفسه يذكر هذا صراحة ـ كما رأينا ـ ويؤكد أنه لا ينظر إلى مصير النساء، بل يخشى على مصير الرجال إذا أصبح النساء يعملن مثل الرجال، واخشوشنت أيديهن «ففقدت سحرها الذي يدفع الرجال إلى الكفاح والنضال والعظمة»[57].

ومعنى هذا أن الحكيم يريد من المرأة أن تكون وسيلة وحسب، أي يريد منها أن تكون سلماً يرتقى إلى العظمة.

والحكيم هنا يثير قضية شاع الاعتقاد بها في كثير من أوساط المثقفين وغير المثقفين، ولذا فإنه يحسن بنا أن نقف عندها قليلاً، وهي قضية «الأنوثة» التي يخشى الحكيم أن تفقدها المرأة العاملة.

إن المرأة تتميز بأعضاء وأجهزة بيولوجية خاصة بها، تحدد ذاتيتها المعينة، وتضعها في إطار لا تستطيع أن تحيد عنه. وهذا الإطار الذي يقيدها هو الذي يشكل أنوثتها. ومع أن هذه الأعضاء والأجهزة البيولوجية لن تتغير إطلاقاً مهما قامت المرأة بأي عمل من الأعمال فإن البعض ـ من أمثال الأستاذ الحكيم ـ يذهبون إلى أن المرأة فقدت أنوثتها في العصر الحديث.

وقد يذهب أحد إلى القول بأن الأنوثة شيء في شخصية المرأة غير الأعضاء والأجهزة البيولوجية. نعم، إن هذا معقول، فللمرأة شخصية تختلف عن شخصية الرجل، سواء في الهيئة أم في الحركات أم في طريقة الحديث واللباس، أم في الذوق والاهتمامات. ولكننا إذا نظرنا إلى الشخصية نظرة موضوعية، بغض النظر عن كوننا رجالاً أو نساء، ننتهي إلى أن كل هذه الأمور بمثابة عادات ارتبطت بالمرأة عبر التاريخ، وتأصلت فيها إلى أن أصبحنا نعتقد أن الأنوثة لا تتم دونها؛ فنحن تعودنا أن نرى المرأة تقوم بأعمال معينة إلى درجة أننا أصبحنا ننكر عليها إذا قامت بأعمال أخرى ونتهمها في أنوثتها.

وبعد، فإن المرأة لا يمكنها أن تشعر بحريتها إلا بالعمل وباقتحام ميادين الحياة العامة، وليس بالمنصب الذي يرشحها إليه الأستاذ الحكيم كي تكون محافظة على أنوثتها.

ونؤاخذ الحكيم كثيراً حين نراه يعتقد أن المرأة العاملة تنافس الرجل في أسباب معيشته، لأن المرأة العاملة لا تنافس الرجل، وإنما تساعده في الإنتاج وتحسين ظروفه الاقتصادية، وتأخذ نصيبها من الكد والسعي والجهاد. ثم إنه من المؤسف حقاً أن نرى المجتمعات الغربية تستفيد من كل فرد ـ حتى العجزة وذوي العاهات ـ وتجعله يسهم في عملية الإنتاج من أجل رفاهية الإنسانية وتقدمها، بينما نرى مفكراً وأديباً مرموقاً مثل الأستاذ الحكيم يريد أن يشل نصف المجتمع بأكمله ويحرمه من الإسهام في العمل والإنتاج.

ونؤاخذ الحكيم أيضاً لاعتماده على بعض الأسباب الواهية التي يذكرها لتسويغ دعوته إلى بقاء المرأة في البيت، ومن هذه الأسباب ما يذهب إليه من

أن المرأة العاملة تغوي زملاءها في العمل وتغريهم بجمالها. مع أن الذين تت معهم المرأة أو تزاملهم هم الذين قد يضايقونها ويعاكسونها أحياناً، فلماذ يطالب الحكيم بتربيتهم وتعليمهم كيف يحترمون النساء العاملات؟!.

ومن هذه الآراء المرفوضة أيضاً قول الحكيم بعدم كفاءة المرأة في الع فالمرأة تبرهن عن جدارتها وكفاءتها في كثير من الميادين التي ترتادها في ا الاجتماعية ـ سواء في الصحة أم المحاماة أم القضاء، أم الصحافة، أم التعليم الوزارة، أم في سائر الوظائف المختلفة. وهذا ما يعترف به الحكيم ت أحياناً[58]. وحتى ولو افترضنا أن المرأة لم تنجح في بعض ميادين العمل الواجب علينا أن نأخذ بيدها، ونصبر عليها حتى تتدرب بالتدريج وتص ماهرة.

وأخيراً فإننا نرفض بشدة ما يرتئيه الحكيم من وجوب تثقيف المرأة لتبقى البيت وإمتاع زوجها بثقافتها، وكأنها لعبة يتسلى بها بدلاً من الذهاب المقاهي؛ فالمرأة لا بد أن تثقف لتفيد نفسها وأسرتها ومجتمعها ووطنها إمتاع زوجها.

هوامش الفصل الثاني:

(1) محمد عياد، شكري: **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1971، ص 130 - 133.

(2) الحكيم، توفيق: **ايزيس**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 85.

(3) هي زوجة «أوديوس» ملك جزيرة «إيتاكا» في الأساطير اليونانية، وأحد أبطال حرب «طروادة» التي وصفها «هوميروس» في ملحمتيه الشهيرتين «الالياذة» و«الأوذيسا». وقد ذكر «هوميروس» أن البطل «أوديسيوس» غاب عن قصره مدة عشرين سنة بسبب الحرب، وأن زوجته «بنيلوب» ظلت طوال هذه المدة تراوغ الطامعين فيها، وتعدهم بأن تختار واحداً منهم بعد أن تفرغ من ثوب كانت تنسجه بالنهار، وتنقض نسيجه بالليل حتى عاد زوجها، يرجع إلى كتاب «قصة الأدب في العالم» لأحمد أمين وزكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1955، ج 1، ص 145 - 147).

(4) الحكيم، توفيق: **ايزيس**، ص 166.

(5) الحكيم، توفيق: **التعادلية**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 11.

(6) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**، ص 66.

(7) الحكيم، توفيق: **شهرزاد**، ص 45.

(8) المصدر نفسه، ص 65.

(9) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**، ص 60.

(10) الحكيم، توفيق: **شهرزاد**، ص 150.

(11) Pellat charles, aboul. Hussein Hiam: cheherazeds. Societe Nationale de'edition et de distribution. alger 1976. p33.

(12) الحكيم، توفيق: **شهرزاد**، ص 158 - 159.

(13) الحكيم، توفيق: **شهرزاد**، ص 162.

(14) الحكيم، توفيق: **ايزيس**، ص 155.

(15) الحكيم، توفيق: **شمس النهار**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 63 - 64.

(16) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**، ص 176.

(17) الحكيم، توفيق: **شمس النهار**، ص 119 - 120.

(18) سوف نغض الطرف عن النهاية التي عدلها الحكيم باقتراح من المخرج «فتوح نشاطي» تملقاً

للجمهور على ما يبدو، ونعتمد هذه النهاية التي كتبت في الأول (انظر مسرح توفيق الحكيم لمندور، ص 175).

(19) الحكيم، توفيق: **شمس النهار**، ص 174.

(20) الحكيم، توفيق: **السلطان الحائر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 171.

(21) المصدر نفسه، ص 175.

(22) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**، ص 132.

(23) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**، ص 231.

(24) الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع**، ص 761.

(25) المصدر نفسه، ص 800.

(26) الحكيم، توفيق: **تحت شمس النهار**، ص 237 - 238.

(27) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 693.

(28) المصدر نفسه. ص 66 - 67.

(29) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**. ص 80 - 81.

(30) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 93 - 98.

(31) المصدر نفسه. ص 95.

(32) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**. ص 30.

(33) المصدر نفسه. ص 130 - 131.

(34) الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**. ص 197 - 198.

(35) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 87.

(36) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 226.

(37) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 87.

(38) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 86.

(39) صيغة «صرصور» أصح من صيغة «صرصار» التي استعملها الحكيم (انظر **«المنجد في اللغة والأدب والعلوم»** للويس معلوف. المطبعة الكاثوليكية - بيروت 1965. الطبعة الثامنة. ص 421).

(40) الحكيم، توفيق: **مصير صرصار**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 91.

(41) الحكيم، توفيق: **مصير صرصار**. ص 138 - 139.

(42) الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**. ص .156

(43) الحكيم، توفيق: **أدب الحياة**. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة 1959. ص 96 - 98.

(44) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 226.

(45) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 217.

(46) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 92.

(47) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 90 - 91.

(48) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 223.

(49) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 220 - 221.

(50) الحكيم، توفيق: **حمار الحكيم**. ص 110 - 111.

(51) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 216.

(52) أمين، قاسم: **تحرير المرأة**. دار المعارف. القاهرة 1970 ص 51.

(53) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**. ص 83.

(54) من مناقشة للباحث مع الدكتور «مصطفى علي عمر».

(55) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 231.

(56) موسى، سلامة: **المرأة ليست لعبة الرجل**. دار مصر للطباعة. القاهرة 1960. ص 58.

(57) الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. ص 91 - 92.

(58) الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع**. ص 534 - 535.

الفصل الثالث

آراء توفيق الحكيم في المرأة الملهمة للفنان

إن نظرة على إنتاج توفيق الحكيم تدلنا على مدى ذلك التنوع في كتاباته، سواء من حيث القوالب الفنية أم من حيث المواضيع التي حركته وألهمته، فقد كتب في عدة أشكال فنية، كالقصة والمسرحية والرواية، بل إنه حاول أن يبتكر أشكالاً فنية جديدة كما فعل في كتابه «بنك القلق»[1] الذي جمع فيه بين عنصري الرواية والمسرحية على نحو يكمل أحدهما الآخر في التعبير الفني، وكما فعل في كتابه «أشعب» الذي جمع فيه بين مميزات الرواية ومميزات القصة القصيرة[2]، وكما فعل في كتابه «قالبنا المسرحي» الذي حاول فيه أن يبتكر قالباً مسرحياً خاصاً مستخرجاً من باطن التراث العربي القصصي الاخباري، معبراً بذلك عن رغبته في الخروج عن نطاق القوالب المسرحية العالمية[3].

أما بالنسبة إلى المناهل التي استوحاها الحكيم أو استلهمها، فإنها عديدة ومتنوعة، أهمها تجاربه العاطفية مع المرأة؛ إذ يلاحظ أن أغلب آثاره الناضجة لها صلة وثيقة بحياته العاطفية وأحاسيسه الذاتية الخاصة: فروايته «عصفور من الشرق» تعد صيغة فنية لعلاقته بالفتاة الفرنسية «إيما دوران»، وروايته «عودة الروح» تعد إلى حد ما تحويراً فنياً لقصة حبه للفتاة المصرية «سنية»، ومسرحيته «بجماليون» ما هي إلا تصوير لعلاقته بالمرأة[4] بوصفه فناناً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسرحياته «يا طالع الشجرة» و«شهرزاد» و«العش الهادىء».

وليس معنى هذا أننا ننظر إلى هذه الآثار بوصفها سيرة ذاتية للحكيم. كلا، إننا ننظر إليها على أساس بذور التجربة الشخصية تستغرق أكثر أحداثها. وهذا ما يؤكده الحكيم في حديث أجراه معه «غالي شكري»، وذلك عندما

استفسره عن بعض النقاد الذين حاولوا أن يعقدوا موازنة بين شخصيته وشخصية بطلي «عودة الروح» و«عصفور من الشرق»، فأجاب بقوله: «الصلة بيني وبين «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» هي نفس الصلة الروائية المعتادة عند الروائيين جميعاً، عندما يكتبون على أساس التجربة الشخصية مع التصرف الذي تفرضه الحبكة الروائية[5]».

فالحكيم إذن لم يصدر في جل آثاره عن دوافع موضوعية، وإنما صدر عن دوافع ذاتية متصلة بحياته وتجاربه أشد الاتصال.

أما ما كتبه في معالجة بعض المشكلات الاجتماعية فإنه لم يكتبه عن رغبة نابعة من داخله وإنما كتبه تحت تأثير عدة دوافع معينة، كالرد على النقاد الذين اتهموه بالقصور عن الكتابة في القضايا الاجتماعية، والاعتزال في قصره العاجي، وظروف عمله لفترة طويلة بالصحافة[6] التي تتطلب نوعاً من الأدب الذي يتناول مشكلات المجتمع الراهنة.

وحتى في المؤلفات التي تبدو لنا ذات طابع اجتماعي، مثل «يوميات نائب في الأرياف» فإن الحكيم لم يخرج في الحقيقة عن إطار ذاتيته وتجاربه. فشخصية «نائب الأرياف» هي شخصية الحكيم نفسه الذي رمى به القدر في أرياف مصر ليعمل بها فترة من حياته نائباً عاماً، فراح يبكي حظه العاثر في مرارة وأسى: «إني أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة، إنها رفيقي، أطالع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد»[7].

وبعد، فإذا كان أهم ملهم أو منبع نهل منه الحكيم على سجيته هو تجاربه الذاتية مع المرأة؛ فمن هي هذه المرأة؟ وهل تعد امرأة عادية مثل سائر النساء، أم أنها تتميز بطابع خاص بها؟.. هذا ما سنحاول أن نجيب عنه في هذا المبحث:

طابع الملهمة عند الحكيم:

قبل أن نتعرض للملهمة وطابعها عند الحكيم لا بد أن نلقي ضوءاً كاشفاً على مفهومه للفن من جهة، وعلى مفهومه للفنان من جهة أخرى؛ وذلك

بسبب العلاقة الوثيقة بين هذين المفهومين وتصور الحكيم للملهمة.

ما الفن عند الحكيم؟.. إنه نوع من السمو الروحي إلى العوالم السحرية، والأبراج العاجية المرتفعة عن ابتذال ورتابة الحياة. إنه تلك الروح الصوفية الطاهرة. إنه السماء بشفافيتها وصفائها، وليس الأرض المغمورة في وحلها وأدرانها.

ولهذا فإننا لا نستغرب عندما نرى الحكيم يرد بعنف على «أحمد أمين» الذي يعجب بالأدب الأمريكي لأنه يعالج مشكلات المجتمع ومسائله اليومية، ويبتعد عن الخيال والأساطير والأوهام والأحلام السحرية، ويدعو الأدباء العرب أن يحذوا حذو الأمريكيين الذين مارسوا الحياة في شتى شؤونها: «فللأديب العربي أن يستوحي «أمرأ القيس» أو «شهرزاد».. ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب، لا كل نوع، ولا هو النوع الغالب ولا هو الأرقى»[8].

نقول: إننا لا نستغرب إذا رأينا الحكيم يرفض دعوة «أحمد أمين» هذه بشدة وحزم، ويؤكد في وضوح أن «استيحاء أساطير الأولين والرومان، وامرىء القيس، وشهرزاد، هو النوع الأرقى في الأدب.. في كل أدب.. لا في الماضي وحده، ولا في الحاضر.. بل في الغد أيضاً، وبعد آلاف السنين، ما دام الإنسان إنساناً!»[9].

ويؤكد الحكيم أن الإنسان الأعلى هو ذلك الذي «يصون الجمال الفني»[10] من التورط في وحل الأرض، ويسعى إلى المتعة البعيدة عن الحياة اليومية، «فالفن الخالص لوجه الجمال الفني هو الأرقى والأبقى»[11].

ولعله من فضول القول أن نشير إلى أن الحكيم في رأيه هذا كان متنكباً جادة الصواب، فمهما حاول الفنان أن يفصل بين الفن والحياة فإنه لا يستطيع إلى ذلك سبيلاً، لأن الخاصية الأولى التي يجب أن يتميز بها هذا الفنان بوصفه إنساناً حياً هي «قابلية التأثر والتنبه»[12] التي يترتب عليها السعي المتصل نحو التكيف، على حد تعبير «مصطفى سويف»[13].

وإذا كان الحكيم قد حاول أن يفصل بين الفن والحياة معتقداً أن الكتابة في الحياة الواقعية أو الدعوة إلى فكرة اجتماعية تؤدي إلى الضعف في الناحية الفنية، وتكون «على حساب الفن»[14]. فإن هذا خطأ كبير، لأن الفن لا يتعارض مع الحياة الواقعية والدعوة إلى مبادىء خاصة.

لم يعد هناك جدال حول العلاقة بين الفن والمجتمع، والفن والحياة حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يعيشون في أبراجهم العاجية، ويسجدون لربة الفن وحدها كما يدعون. الفن موقف، ومهما تنوعت مذاهبه واتجاهاته وتياراته، ومهما طوح أصحابه بالسمو إلى العوالم العليا أحياناً، أو بالانصهار في المشكلات الاجتماعية أحياناً أخرى، فإن الحياة هي التي تفرض ذلك الموقف. ولا يستثنى من ذلك موقف الحكيم الذي حاول في مرحلة من مراحل فنه أن يثبت أنه إنما يعيش للفن دون سواه.

إن فكرة «الفن والمجتمع» ينبغي ألا تقتصر ـ ولا يمكن أن تقتصر ـ على الدعوات الفجة إلى جعل الفن مادة للإصلاح الاجتماعي أو دعاية لأفكار معينة. ولو كان الأمر هكذا لوجدنا المبرر للحكيم في جزعه من هذا الربط الطفولي وهروبه إلى أبراجه العاجية. إن الفكرة تتسع لتشمل جوانب أهم وأشمل. والحكيم عندما يطرح في مؤلفاته ـ وخاصة المسرحية منها ـ مشكلات تبدو عالمية إنسانية [مشكلة القوة والقانون في «السلطان الحائر»، مشكلة الإنسان والمكان في «شهرزاد»، مشكلة الإنسان والزمان في «أهل الكهف».. إلخ] ويحاول أن يؤكد فيها أنه إنما يتسامى عن الصغائر الدعائية والإصلاحية للفن، يظل ـ برأينا ـ فناناً مرتبطاً بالمجتمع على نحو ما.

فالقضايا الإنسانية الكبرى التي تبدو للوهلة الأولى غير مرتبطة بمجتمع معين نجدها تكتسب سماتها المحددة في نهاية المطاف، وتظهر، بعد التحليل، مرتبطة بالأدب العربي وبالروح المحلية، راسية فوق تراب له لونه ورائحته الخاصة، متجهة في روحها إلى الإنسان، سواء كان في الأرض العربية أم في أي أرض؛ فالأديب مرتبط بأبناء بيئته ومجتمعه، «لا يتوجه إلى كل الناس إلا

من خلالهم»، على حد تعبير «سارتر»[15]. وتلك هي غايته الأولى.

ومن الإنصاف أن نشير إلى أن الحكيم قد عدل عن رأيه في الآونة الأخيرة، ولم يعد يحاول أن يفصل بين الفن والحياة، حيث يقول في كتابه «أدب الحياة»: «إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعاً من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي في معركته أو فلاح في حقله أو كل شخص في مجاله..»[16].

ذلك هو مفهوم الحكيم للفن، فما هو مفهومه للفنان؟.. الفنان عند الحكيم هو ذلك المخلوق الذي قدم حياته قرباناً على مذبح «أبولو» إله الفن الذي يؤمن به كأشد ما يكون الإيمان، ويجاهد من أجله كأحسن ما يكون الجهاد. إنه ذلك الذي ما برح ينادي: «يجب أن أؤمن بالفن.. الإيمان بالفن هو «التعويذة التي تفتح لي الطريق. إني أؤمن بـ«أبولو».. أؤمن بـ «أبولو» إله الفن الذي عفرت جبيني في تراب هيكله»[17]. إنه ذلك المخلوق الذي باع شبابه لشيطان الفن، مثلما فعل الحكيم في كتابه «عهد الشيطان» الذي وهب فيه حياته هذا الشيطان من أجل الفن وخلود الفن؛ فإذا كان «فاوست» قد وهب حياته مقابل تمكينه من أن يتمتع بملذات الحياة المختلفة، فإن الحكيم يتنازل عن هذه الملذات مقابل تمكينه من أن يتمتع بلذة أخرى هي لذة الفن والمعرفة دون أسف، كما جاء في الحوار الآتي:

«ـ أيها الشيطان!.. أيها الشيطان!.. ابرز إلي، وخذ مني ما تشاء، وأعطني ما أريد!...

ـ ماذا تريد مني؟.

ـ المعرفة!..

هل تدرك معنى هذه الكلمة؟.

ـ نعم.. أريد أن تمنحني تلك النفس التي تعيش للمعرفة.. أريد أن تعطيني ما أخذت من «فاوست».. أعطني «نفس فاوست» التي أخذتها منه.. أريد أن تكون لي نفس «فاوست» أو نفس «جوتة»!...

ـ وماذا تعطيني أنت مقابل هذا؟...

ـ كل ما تطلب..

ـ الشباب!..

ـ هو لك!..»[18].

وقد احترم الحكيم «عهد الشيطان» فأخذ يقرأ كل شيء يصادفه، وينفق وقته كله في القراءة والكتابة. فكان يلتهم ما أنتجته القريحة الإنسانية من تاريخ وفلسفة وفنون، بل إنه كان يطالع حتى الكتب العلمية والطبية والهندسية والرياضية وغيرها[19]. وكان يظل يكتب أحياناً لمدة عشر ساعات في اليوم متتالية دون أن يفطن إلى أوقات الطعام[20]. وكان يرفض التمتع بالشمس والجمال مع أصدقائه في «نيس» أو «جراس» أثناء العطلة الصيفية ليلقي بنفسه في «أتون تلك الحمى المستعرة»[21].. حمى القراءة والكتابة. وحتى الحب فإنه لم يكن بالقوة التي تخرجه من توازنه. إنما الذي أخرجه عن طوره هو حب الأدب والفن، وقد حلت المطامع الأدبية عنده محل المطامع العاطفية[22].

ويرى الحكيم أن الفنان من واجبه أن يعلم أن كل حاسة من حواسه تطلب غذاء فنياً أو جمالاً سامياً يرضيها، وأن هناك عباقرة استطاعوا أن يعبروا عن هذا الجمال وأن يوفروا غذاء لهذه الحواس، وتمكنوا من «صبه في قوالب فنية رائعة: هي الكتب، والصور، والتماثيل، والمعابد، والسمفونيات، والأوبرات، والأناشيد، والتمثيليات، والأشعار، والأزهار.. إلخ»[23]؛ فالمعرفة الكاملة يجب أن تدخل من جميع الأبواب والنوافذ وليس من باب أو نافذة واحدة.

ومن هنا فإننا لا نشك في صدق الحكيم عندما يتغنى بحبه للرسم والمتاحف[24]، والموسيقى و«الأوبرات»، إلى درجة المغالاة أحياناً؛ كأن يحدثنا عن زياراته المتعددة لمتحف «اللوفر» بباريس، وعن الأوقات الطويلة التي كان يقضيها هناك أمام روائع لوحات مشاهير الرسامين، يتأملها بتأن وتوءدة، فهو لا يمر أمام اللوحة مرور الكرام أو مرور السائحين، وإنما يبحث «عن سر اختيار

هذه الألوان دون تلك وعن مواطن برودتها وحرارتها، وعن رسم أشخاصها وبروز أخلاقهم واتساق جموعهم، وحركتهم وسكونهم»[25]، وكأن يحدثنا عن شغفه بالموسيقى والموسيقيين الكبار إلى حد الهوس؛ إذ أن أول ما يأسف عليه حين يعود «من باريس» إلى «القاهرة» (بعد أن قضى بفرنسا ثلاث سنوات) هو تلك المتعة التي كان يجدها في الاستماع إلى الموسيقى، وأول فقرة يكتبها إلى أحد أصدقائه الفرنسيين لحظة هم بمغادرة «باريس» هي: «بعد بضع ساعات أكون قد فارقت «باريس» المحبوبة.. أسافر هذا المساء بقطار الساعة التاسعة، وغداً 25 مايو تكون الباخرة «راولبندي» قد أقلعت حاملة جثماني، وإن سئلت عن الروح قل إن روحه في قاعة كونسير بـ«ليل»[26].

* * *

ذلك هو مفهوم توفيق الحكيم للفن والفنان. والآن نتساءل: إذا كان الفنان الحقيقي، في نظر الحكيم، هو ذلك المخلوق العجيب الذي «تزوج الفن» وعاشره وأعطاه حياته كلها، فهل يستطيع أيضاً أن يتزوج المرأة وأن يعاشرها؟ وماذا سيعطيها إذا كان قد منح الفن كل شيء؟!.

يجيبنا توفيق الحكيم نفسه بأنه يمكن للفنان أن يعيش مع المرأة وأن يتزوجها، ولكن هذه المرأة ليست ككل النساء؛ إنها المرأة التي تدرك أن حياتها مع هذا الفنان ينبغي ألا تكون مشابهة لحياة الأخريات من النساء. إنها المرأة التي تبذل حياتها من أجل هذا المخلوق الذي يبذل هو الآخر حياته للفن دون أن يأسف. إنها تلك المرأة التي تُعنى بهذا المخلوق العجيب، فتزيل همومه، ولا تنتظر منه أن يزيل همومها ومتاعبها. إنها تلك المرأة الصموت الصبور التي تضحي بحياتها برضى وسرور. إنها تلك المرأةُ التي تضع في قلبها هذه الكلمة: «إنما يعيش الفنان من أجل الفن، وتعيش هي من أجل الفنان»[27].

ولعل أوضح نموذج لهذه المرأة في أعمال توفيق الحكيم هو «عنان» بطلة مسرحية «الخروج من الجنة» التي سنقف عندها قليلاً فيما بعد؛ فـ«عنان» تحس

أن زوجها «مختاراً» فنان موهوب ولكنه يهمل هذه الموهبة، ويركن إلى حياة الترف والتراخي، فتبذل حياتها وسعادتها من أجل أن تنفض عنه غبار الكسل وتدفعه إلى الإنتاج الأدبي.

والشخصية التي تناقض نموذج «عتان» وتضاده تماماً هي «درية» بطلة مسرحية «العش الهادىء» التي تعد «فكرياً» الأديب بأنها ستبذل كل ما في وسعها لتوفير الجو الملائم الذي يحتاجه الأديب كي يؤلف، وأنها ستجعل عش الزوجية صالحاً لهبوط طائر الوحي الفني عليه واستقراره فيه:

«فكري : أليس الوحي من لوازم عملي؟.

درية : بالتأكيد.

فكري : هذا الوحي بأجنحته الرقيقة أين يهبط؟.

درية : أين؟.

فكري : في عش.. لا بد له من عش.

درية : طبيعي.

فكري : عش الوحي يجب أن يكون عندي هو عش الزوجية.. وعش الزوجية هو عش الوحي...

درية : اطمئن.. سأجعل الوحي لا يفارق العش!..

فكري : بماذا؟..

درية : ما الذي يحبه الوحي؟..

فكري : الهدوء..

درية : سأفرش له البيت بالهدوء..»[28].

ويخدع «فكري» فيتزوجها، ولكنها تنكث عهدها، وتخون وعدها فتقلب «العش» جحيماً لا يطاق، وتفرش البيت بالضجيج والمناقرات، بل تطلب منه أن يحمل عنها كل المصائب والهموم، لا أن تحملها هي صامتة مبتسمة، كما يحب الحكيم. بل إنها لتذهب إلى أبعد من هذا فتبدي رغبتها في حرق ما يكتبه زوجها!..

ويحاول «فكري» عبثاً أن يكتب، ولكن طائر الوحي لا يزوره، وأنى له بزيارته في هذا الجو المشحون بالاضطراب؟:

«درية : فلأحدثك عن نزول مصيبة على رأسي وحدي..

فكري : مصيبة!!.. شيء جميل.. حدثيني عنها بتأن.. وتفصيل.. وهدوء.. ووضوح.. من يدري.. ربما هبط علينا منها.

درية : «ثائرة» هبط عليك منها ماذا؟.. أهذا كل ما يهمك من الأمر؟.. تنقض علي أنا المصائب والمتاعب والهموم.. فتبادر أنت لا إلى حملها عني.. بل إلى نقلها ووضعها في هذا الورق.. هذا الورق الذي أكرهه.. وأمقته، وأود لو أمزقه وأحرقه.. أحرقه»[29].

تلك هي «درية» التي تمثل المرأة العادية التي نصادفها في حياتنا اليومية. فهل يمكننا أن نصادف «عتان» أيضاً؟ كلا، إننا نشك في وجود امرأة مثلها في العالم، لأن المرأة ـ عادة ـ تريد أن تتمتع بحياتها الخاصة، ولا ترضى أن تحرم منها مهما كان الأمر.

وإذا كانت هذه المرأة من صنع خيال الحكيم، فهل يستطيع أن يكتفي بها ويستغني عن المرأة الموجودة؟ الواقع أن الحكيم كان يتوق إلى أن يعيش مع المرأة في الحياة، لا في الخيال، ولو لوقت قصير، ولهذا نراه يتضرع إلى شيطان الفن أن يطلقه من أغلاله قليلاً ويسمح له بأن يحيا معها لحظة واحدة، إلا أن هذا الشيطان يأبى عليه في شدة بحجة «تفاهة» هذه المرأة الموجودة في الحياة، محذراً إياه أن يطمع في نعيم يجنيه منها، لأنها ستفقده السيادة على نفسه، وتحل الفوضى في جنته الهادئة الصافية. جنة الفكر والفن والتأمل والإبداع. وقد حثه شيطانه على أن يبقى دائماً مع شبح تلك المرأة المثالية التي تسكن خياله وأحلامه، والتي «ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء؛ فهي النور بغير مصباح، وهي قطرات النشوة، وهي عروس لها جسم المرأة، وكل شيء جميل في المرأة، متدثرة في رداء من الخيال الذهبي»[30] ذلك الرداء الذي يخولها أن توحي إليه بخير ما يبدع.

وكأننا بتوفيق الحكيم ينقب في الواقع عن هذه المرأة الخيالية التي تهب الفنان حياتها، فلما ييأس من وجودها يصب لعنته على المرأة من حيث كونها امرأة.

* * *

ومهما يكن من الأمر، فإن الحكيم الفنان لم يستطع أن يشتد ميله إلى المرأة الواقعية التي تتمسك بالشروط البشرية، وظل يعاني من صراع مزمن عنيف بين نزوعه إلى الحياة مع هذه المرأة المصنوعة من لحم ودم، وبين إرادته في أن يستغني عنها، ويقنع بالحياة مع شبح تلك المرأة المثالية التي تهبه حياتها بوصفه فناناً وليس بوصفه إنساناً أو بتعبير آخر: إنه ظل يعاني من الصراع بين الحياة والفن.

وتردد هذا الصراع في عدد من مؤلفات الحكيم، وخاصة في «بجماليون» و«يا طالع الشجرة» و«العش الهادىء».

ولنقف قليلاً عند «بجماليون» و«يا طالع الشجرة» بوصفهما المسرحيتين اللتين تصوران لنا هذا الصراع أكثر من غيرهما.

بجماليون: هناك أسطورة يونانية تقول بأنه كان بجزيرة «كريت» مثّال بارع أراد أن يقصر حياته على الفن وحده، ويعزف عن الزواج والحب، ولكن الآلهة «فينوس» - إلهة الحب - تغضب من تصرفه هذا ومن كبريائه، فتملأ قلبه بحب تمثال امرأة من صنع يديه، اسمه «جالاتيا».

وملك حب هذا التمثال علي الفنان كل كيانه، واضطربت في قلبه رغبات الحياة، فأخذ يتوسل إلى الآلهة أن تنفث الروح في «جالاتيا» فاستجابت الآلهة لتوسله ونفخت الروح في «جالاتيا» فأصبحت حية، وتزوجها الفنان، وأنجب منها ابناً شيد مدينة «بافوس» بجزيرة «كريت»[31].

أخذ الحكيم هذه الأسطورة اليونانية مضيفاً إليها بعض الأبطال من الأساطير اليونانية الأخرى، وأخرج لنا رائعته «بجماليون» التي يصور فيها الصراع العاتي بين الفنان والحياة.

تبدأ المسرحية فإذا بنا نرى «بجماليون» يعيش حياة العزلة في محراب الفن بعيداً عن المرأة، بعيداً عن الحب، ولكنه مع ذلك فإنه يحب تمثاله الجامد الذي أبدعه حباً جنونياً، ويعتقد أن هذا التمثال أكمل وأجمل مما أبدعته الحياة نفسها. ومن هنا فإنه يقيس قامته إلى قامة الآلهة، بل إنه ليذهب إلى أبعد من هذا فيحس بتفوقه على الآلهة التي لا تستطيع أن تسمو على نفسها، وأن تخلق شيئاً خالداً وجميلاً جمالاً محضاً لا يشوبه نقص، لأنها مقيدة بالنواميس. أما هو الإنسان الفاني فإنه يستطيع بقوة فنه أن يبدع الجمال الخالد الذي لا يخالطه قبح. ولنستمع إلى هذا الحوار الذي يدور بين «فينوس» إلهة الحب ونصيرة الحياة، وبين «أبولون» إله الفن ونصيره:

«فينوس : أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية!..

أبولون : هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا ـ نحن الآلهة ـ هذا الامتياز: في طاقاتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا.. إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها.. لأنهم أحرار في السمو، ونحن سجناء النواميس.

فينوس : (كالمخاطبة لنفسها) قوة الفن!.. ما قوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد؟»[32].

ونتابع قراءة المسرحية فنجد أن «بجماليون» أخذ يعاني من التعاسة والشقاء برغم ما يتمتع به من موهبة الإبداع التي تحسده الآلهة الخرافية عليها.. وسر تعاسته وشقائه يكمن في كونه يحس بأن حياته باردة مملة من جهة، وبأنه في حاجة إلى أن يتلقى ويأخذ كما يمنح ويخلق من جهة أخرى، ولهذا فإننا نجده يرثي للآلهة الذين يظلون يمنحون كل شيء طوال الأبد، ولا يأخذون أي شيء:

«بجماليون :.. لقد تعبت.. أريد الآن أن أشعر أن هنالك من يخلق لي،

ويعطيني، ويحدب علي.. ويمنحني.. لأول مرة أحس كاهلي ينوء تحت وقر الخلق وبرودته ووحدته وقسوته!.. لأول مرة أرثي للآلهة الذين لا يعرفون ـ طول الأبد ـ غير المنح والعطاء، دون أن يتلقوا شيئاً غير دخان من البخور وهباء من الثناء!..»[33].

ويتضرع «بجماليون» ـ تحت وطأة شعوره بالتعاسة والسأم ـ إلى الآلهة الأسطورية كي تبث الحياة في تمثاله الجامد فتأخذها الرأفة به، وتلبي رغبته فتحيي «جالاتيا» ويتزوج منها.

ولكن «بجماليون» لم يرض عن «جالاتيا» الحية التي تزوجها، وعقد موازنة بينها وبين «جالاتيا» كما كانت سابقاً جامدة، فانتهى من تلك الموازنة إلى نتيجة رهيبة، وهي أن «جالاتيا» الجامدة أفضل من «جالاتيا» الحية: إن تلك منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف، إنها الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضني، والتجربة المتصلة[34] أما هذه فتفسدها أحياناً حركة طائشة، وأعمال مبتذلة، وأحاديث سخيفة. ويضيق «بجماليون» بـ«جالاتيا» الحية السخيفة الفانية، فيرجو الآلهة أن تعيدها كما كانت تمثالاً بارداً، فتحقق الآلهة رجاءه، إلا أنه يعاني من جديد من حياة السأم وبرودة الوحدة، فيندم ندماً شديداً، ويطالب الآلهة مرة أخرى بأن تعيد إليه زوجته الحية، فتتحير الآلهة في أمره وتقلبه، وتتشاور فيما بينها ثم تقرر أن تلبي طلبه، وتعود إليه «جالاتيا» زوجته الحية التي يفرح بعودتها كثيراً أول الأمر، ولكنه يراها من جديد أقل جمالاً وكمالاً من «جالاتيا» العاجية التي تتجلى فيها روعة الفن.

وهكذا يظل «بجماليون» متردداً بين الحياة والفن، ولم يبق له سوى باب واحد للخروج من متاهة هذا التردد الذي يضنيه، وهو الموت.

إنَّ الصراع بين الفن والحياة صراع يعاني منه الحكيم نفسه ـ كما وضحنا سابقاً ـ بحيث يمكننا أن نعد «بجماليون» هو الحكيم بعينه، أو أنه معادل موضوعي للحكيم بتعبير آخر.

يا طالع الشجرة: في مسرحية «يا طالع الشجرة» يطرح الحكيم القضية نفسها التي يطرحها في «بجماليون»؛ إذ أن قضية الصراع بين الفنان والمرأة هي محور هذه المسرحية كما سنرى.

تبدأ المسرحية فنقابل «المحقق» الذي يبحث عن سبب اختفاء الزوجة «بهانة» التي خرجت منذ ثلاثة أيام لتشتري بكرة خيط تنسج به ثوباً لابنتها «بهية» التي لم تولد بعد، ولكنها لم تعد. ثم نقابل الزوج «بهادر» المشغول بشجرة البرتقال التي يمتلكها في حديقة بيته، والتي تسكن تحتها «الشيخة خضرة» - وهي السلحفاة التي ترمز إلى الخصب والنماء[35]، كما نقابل «درويشا» ذكياً يدرك أشياء يعجز المحقق عن إدراكها.

وقد كان الزوج «بهادر» وزوجته «بهانة» يتعايشان في صراع حاد بالرغم مما يبدو لنا من اتفاقهما لأول وهلة؛ فالزوج يفكر دوماً في شجرته التي ترمز إلى الفن[36]. تلك الشجرة العجيبة التي يحلم أن تطرح له «البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف»[37]. أما الزوجة «بهانة» فإنها تحلم بميلاد ابنتها «بهية» برغم أنها بلغت سن العقم.

ولكن المأساة أن حلم «بهادر» لن يتحقق إلا بشرط واحد، وهو أن تسمد الشجرة بجثة إنسان كما يتنبأ الدرويش:

«الزوج : شجرتي هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة في الفصول المختلفة؟.

الدرويش : إذا تغذت بالسماد الذي تعرفه..

الزوج : أي سماد تعني؟..

الدرويش : إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان.. فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات..»[38].

ومن هنا فإننا نرى المحقق يتجه بأنظاره إلى «بهادر» ويتهمه بقتل زوجته الغائبة، إلا أن هذه الزوجة تظهر بعد اختفائها ويبدأ الزوج في طرح كثير من

الأسئلة عليها فلا تجيب بغير الصمت. وحين يضيق بصمتها يقتلها ويدفن جثتها تحت الشجرة.

والحقيقة أن «بهادر» لم يقتل زوجته لأنها لم تجب عن أسئلته، وإنما قتلها من أجل تسميد شجرته بجثتها كي تنمو وتزدهر، وتلد أنواعاً مختلفة من الثمار.

وهكذا تكون نهاية الصراع بين المرأة «بهانة» التي تنافس الفنان عن طريق الإنجاب بالرحم، وبين الفنان «بهادر» الذي ينافس المرأة عن طريق الإنجاب بالفن، ويرضى أن يضحي بهذه المرأة من أجل الفن[39].

ولكن «بهادر» إذ يقتل «بهانة» ويقدم جثتها قرباناً على مذبح الفن، يكتشف في ذات الوقت أنه قتل نفسه هو أيضاً، أو قتل هدفه الذي يسعى إليه، وذلك عندما يكتشف أن جثة زوجته قد اختفت، كما يجد «الشيخة خضرة» التي اتخذت مسكنها تحت الشجرة، قد ماتت بموت «بهانة»:

«الزوج : اختفت.. الجثة اختفت..

الدرويش : اختفت من موضعها؟.

الزوج : اختفت.. غير موجودة حيث تركتها.

الدرويش : لعلها في الحديقة؟.

الزوج : ومن الذي نقلها؟ إني لم أكن قد نقلتها بعد؟.

الدرويش : اذهب على كل حال وانظر!..

الزوج : (وهو ذاهب) هذا غريب.. غريب!.. (يذهب إلى الحديقة يتبعه الدرويش بنظراته).

الدرويش : وجدتها؟.

الزوج : (صائحاً من الحديقة).. لا.. لم أجدها.. ولكن.. الشيخة خضرة..

الدرويش : ما بها؟ الشيخة خضرة؟.

الزوج : ميتة.. وملقاة في الحفرة!..»[40].

ومعنى هذا أن «بهادر» قد خسر الفن والحياة معاً حين قتل زوجته، لأن المرأة تعد أهم مصدر يلهم الفنان، وهذا باعتراف الحكيم نفسه الذي يشبه الفنان بـ«قيثارة» لا تستخرج منها الأنغام الجميلة سوى أنامل المرأة الرقيقة[41].

وهكذا نرى أن مسرحيتي «بجماليون» و«يا طالع الشجرة» تعكسان لنا بوضوح مدى معاناة الحكيم من الصراع بين الفن والمرأة.

* * *

وأياً ما يكون الأمر فإن الحكيم حاول أن يفلت من قبضة «شيطان فنه» وتعاليمه الصارمة التي ولدت في نفسه هذا الصراع العنيف فأقام علاقات مع نساء قليلات كما أشرنا من قبل. ولكن الملاحظ أن هذه العلاقات كانت من نوع آخر يختلف عن العلاقات العادية بين المرأة والرجل، وتفسير ذلك أن الحكيم كان يضفي على هؤلاء النساء ثوباً مثالياً ذهبياً من نسيج أحلامه، يشبه ذلك الثوب الذي ترتديه المرأة الخيالية، أو أنه كان يخيل إليه أنهن يرتدين هذا الثوب الجميل وهن في الحقيقة مجردات منه.

وقد استلهم الحكيم هؤلاء النساء في بعض مؤلفاته مثل «الرباط المقدس» و«عصفور من الشرق» و«عودة الروح».

والسؤال الذي يطرح الآن هو: كيف كان توفيق الحكيم يستلهم المرأة؟ أو كيف كانت المرأة تلهمه؟.. هذا ما سنحاول معرفته في الفترة الآتية من هذا المبحث.

طريقة استلهام المرأة عند الحكيم:

إذا كانت الآلهة أو الشياطين الملهمة بالنسبة إلى القدماء منسجمة مع الفنان كأحسن ما يكون الانسجام، وصديقة له، توحي إليه بروائع الفنون التي تسحر الناس، وتجعلهم يؤمنون بأن هذا الإنسان الذي صدرت عنه ليس إنساناً عادياً، فإن المرأة الملهمة بالنسبة إلى توفيق الحكيم تختلف عن ملهمات الآخرين من حيث معاملتها له: فلكي

تلهمه لا بد من أن توجه إلى فؤاده نبالاً من ألم، ولا بد أن تجعله يعاني من العذاب القظيع.

ولكن كيف تعذبه وتجعله يتألم؟.. إنها تصل إلى هذا بثلاث وسائل رئيسية: فهي تارة تؤلمه بتخييب ظنه فيها، وتارة تؤلمه برفضه والتعالي عليه والاستخفاف به، وتارة أخرى تؤلمه بجمالها الخارق.

وفي الحالات الثلاث نحن أمام الصورة الرومانسية للعلاقة بين الفنان والكون. ولتوضيح طريقة تعذيبه سنحاول أن نستعرض بعض آثار الحكيم التي تؤنسنا إلى ما نذهب إليه.

ولنعرض أولاً لروايته «عصفور من الشرق» التي تعد ـ كما أشرنا سابقاً ـ صيغة فنية لقصة حبه للفتاة الفرنسية «إيمادوران» التي حدثنا عنها في «زهرة العمر».

وقد سمى الحكيم نفسه في هذه الرواية «محسناً»، وسمى صاحبته «سوزي ديبون».

تنفتح الرواية على «محسن» يتجول في ميدان «الكوميدي فرانسيز» بباريس، وينتهي إلى تمثال الشاعر «دي موسيه» وهو يستوحي عروس الشعر، فيقف الفتى «محسن» يتأمل عبارة نقشت على قاعدة التمثال غير مبال بالمطر الذي كان يتهاطل عليه وحده في ا لميدان. والعبارة هي «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم». ويتطلع إلى وجه الشاعر فيلفي قطرات المطر تتساقط على خديه، ويتخيلها دموعاً، فيترك قلبه لبكائه.

وتتوالى أحداث الرواية فنستطيع أن نميز من خلالها شخصية الفتى «محسن» الخارق في تأملاته وأحلامه، المتعبد في هياكل الفن حيثما وجدها. كما نعرف من خلالها أيضاً طبيعته الإنسانية، وذلك عندما يسمع جدة صديقه «أندريه» تعلم حفيدها الصغير «جانو» كراهية الألمان أعداء الفرنسيين، فيتساءل في أعماقه: «بأي حق تستطيع أم أن تنشىء ولداً على العداوة والبغضاء؟»[42].

ويقع «محسن» في حب «سوزي» عاملة شباك التذاكر بمسرح «الأوديون» الذي كان يتردد عليه، ولكن حبه هذا يختلف عن حب الآخرين، لأن طبيعته الخيالية الحالمة ستلعب دوراً كبيراً في تحديد نهايته.

كان «محسن» يذهب يومياً إلى شباك المسرح، ويختلس النظر إلى «سوزي» منتظراً انفضاض الزبائن، ليتقدم منها قائلاً: «بونجور مدموازيل»، وعندما ترد عليه تحيته يتأملها قليلاً، ثم ينصرف وهو يقول: «أورفوار مدموازيل»، ويطلق العنان لخياله الذي يحولها من امرأة عادية عاملة كغيرها من العاملات إلى ملكة ليس لها مثال في الواقع، وإنما يمكن أن يكون لها مثال بين ملائكة السماء، فهو يراها في شباكها «تشرق على الناس بعينين من فيروز، وهم يمرون أمامها الواحد تلو الآخر، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير. وفيهم الموسر. يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب، وهي تبسم من شباكها بين آن وآن، دون أن يعرف أحد سر قلبها!..»[43].

ومن البديهي فإن هذه النظرة الخيالية إلى «سوزي» تقابل من الآخرين بابتسام وسخرية، بل إن زوجة صديق «محسن» نفسها تتساءل: «أهذه المرأة في باريس؟ أم في كتاب ألف ليلة وليلة!»[44].

وينصحه صديقه «أندريه» أن ينظر إليها بوصفها امرأة عادية موجودة في الواقع، وتعيش كما يعيش بقية النمل البشري، فيقترح عليه أن يقدم إليها طاقة من الزهر، ثم يدعوها إلى العشاء معه في مطعم من المطاعم حتى يفوز بها. ولكنه يتردد ويشك في نزول تلك الملكة عن عرشها بفضل طاقة زهر، أو قارورة عطر.

ومع ذلك فإنه يبدو أن «محسناً» قد أصغى إلى نصيحة صديقه وزوجته فراح يقتفي أثر «سوزي» ويحاول أن يتقرب منها بشتى الوسائل، فقد تمكن من معرفة «اسمها» الذي كان يجهله، كما تمكن من معرفة الفندق الذي تقيم فيه، فنزل هو الآخر فيه، واستطاع أن يقابلها في الفندق، وأن يتجاذب معها أطراف الحديث، ويبثها أشواقه، ويبوح لها بحبه.

وقد وجد تجاوباً منها فانعقدت الصلة بينهما، وصارا يأكلان معاً، ويتنزهان معاً.

وكانت دهشته عظيمة عندما رأى أن المسألة أهون مما كان يتصور.

وهكذا أخذت هذه الملكة تنزع ثيابها الملائكية الخيالية شيئاً فشيئاً إلى أن تخلت عن كل هذه الثياب وتجردت من كل المميزات الملكية التي كان يراها فيها «محسن»، وبدت على حقيقتها المرة البشعة، وذلك عندما رآها «هنري» - مدير المسرح الذي تعمل به ـ معه في أحد المطاعم، فما كادت الفتاة تبصره حتى امتقع لونها وأمسكت عن الكلام وأخذت تتأمل صور إحدى المجلات شاردة الفكر غير حافلة بوجود «محسن» معها. ولاحظ «محسن» اهتمامها بـ«هنري» واستخفافها به فغلى الدم في رأسه، وأخذ يسألها في مرارة عن موقفها هذا المزري به، وهي تجيبه بالصمت القاتل:

«ـ ماذا دهاك؟ فلم تجبه، فقال لها بصوت هامس يقطر مرارة:

ـ أهذا هو صاحبك هنري؟ فلم تجب، فمضى يقول:

ـ لماذا تسكتين الآن عن الحديث معي؟.. فلم تجب، فقال:

ـ أريد أن أعرف معنى اهتمامك الآن فجأة بهذه المجلة وهذه الصورة؟ فلم تجب، فقال:

ـ تريدين أن تفهميه في بساطة أني إنسان لا خطر له عندك، وأنك تتناولين معين العشاء من غير رغبة أو سرور؟ فلم تجب، فقال في غضب مكتوم ساخر:

ـ ثقي أن خليلك قد اقتنع الآن كل الاقتناع أنك تفضلين قتل الوقت بمطالعة المجلة، على الحديث مع مثلي.. نعم، لقد فهم الآن أني لا أساوي شيئاً في نظرك»[45].

وهكذا يستمر في توجيه الأسئلة وهي تصر على الإطراق والصمت المهين. إلى أن ضاق صدره وصار لا يحتمل أكثر مما احتمل، فأومأ إلى الخادم، ودفع إليه قيمة «الحساب» وودعها، ثم مضى على عجل مغموماً يرقص ألماً كالطائر

المذبوح.. أين سيذهب؟ وماذا سيفعل بعد خيبة أمله فيها؟ إنه سيعود إلى عالمه الحالم الصافي وإلى حياته الشبيهة بحياة الصوفيين، إنه سيهرب من المرأة إلى شبحها، إنه سيعود إلى سمائه المنزهة عن أدران الأرض وشرورها، ليبني هنالك شيئاً جميلاً ثابتاً؛ «إذ لا ينبغي أن نبني شيئاً جميلاً فوق هذه الأرض. هذه الأرض المتغيرة المتحركة برمالها ومائها ودوائها»[46]. نعم، إنه سيرتفع إلى سمائه ليعيش في قصره السحري الذي يشيده بموسيقى «بتهوفن»، و«فاجنر» خاصة، ويساعده في تشييده صديقه «إيفان» الروسي المريض، ذلك الفيلسوف الفنان الذي يمقت الواقع أشد المقت، ويتغنى بالخيال والأحلام والروح، ويرى أن الفرق الوحيد بين الحيوان والإنسان إنما هو الخيال، وأن «اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة يكون آخر عهده بالحيوانية»[47]، ويحمل حملة شعواء على «كارل ماركس» الذي ألقى قنبلة «المادية والبغضاء واللهفة والعجلة بين الناس، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير «الأرض» - يوم أخرج «السماء» من الحساب»[48].

ولكن ماذا سيفعل الفتى «محسن» بآلامه التي سببتها له «سوزي»، تلك الفتاة الأنانية التي اتخذت منه وقوداً لإشعال نار الغيرة في قلب حبيبها «هنري»، تلك الفتاة التي حسبته لعبة في يديها؟؟.

إن الفرق بين الفنان وغيره من الناس يكمن في مقدرة الفنان على تحويل آلامه إلى فن يؤثر في الآخرين، فهو يتخذ من آلامه وسيلة للخلق والإبداع، أما آلام الآخرين فإنها عقيمة تعتصرهم دون أن يستفيدوا منها كما يستفيد الفنان، ولهذا فإننا نرى «محسناً» يسهر إلى الفجر ليصب آلامه على الورق، ويخرج لنا صفحات مشرقة في الأدب.

وهكذا نرى كيف استطاعت شخصية «سوزي» أن تحرك «محسناً» وتدفعه إلى الكتابة بفضل خيبة ظنه فيها.

وبالطريقة نفسها يستلهم توفيق الحكيم المرأة في كل من «الرباط المقدس» و «وجه الحقيقة».

فرواية «الرباط المقدس» تنفتح على «راهب الفكر»[49] يعيش حياة هادئة بين الكتب والورق، ويكرس أيامه للفكر والتأمل والتأليف ويريد أن يحيا أفكاره، ويخضع لها في سلوكه، حتى اشتهر أمره بين الناس، واحترموه، وأعجبوا بآرائه وأدبه واستقامته.

وفي أحد الأيام تلقى رسالة من فتاة في الثانية والعشرين من عمرها تطلب منه أن يسمح لها بمقابلته، لأنها تحب الاشتغال بالأدب وتريد أن تفيد من رأيه. فيتساءل في نفسه عما دفع هذه الفتاة إلى حب الأدب والفكر مع أنها في ريعان الشباب، «إنه يعرف المرأة التي تعطي الفكر حياتها هي ولا شك المرأة التي لم تجد رجلاً تمنحه هذه الحياة!..»[50].

ولكن بالرغم من شكوك «راهب الفكر» في صدق الفتاة فإنه يتنازل ويضرب لها موعداً، وتكون دهشته عظيمة عندما يجد نفسه أمام فتاة رشيقة، خارقة الجمال، في زهرة عمرها حقاً، فاضطرب أمره وقال في نفسه إن مكان هذه الفتاة ليس هنا، فمظهرها لا ينم عن أنها خلقت للاشتغال بالأدب، وإنما ينم عن أنها خلقت لتخطر في «حلبات السباق في أحدث الأزياء»[51]، تنثر في الهواء أحدث العطور، وتترك خلفها «في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات والتنهدات»[52].

ولا تملك الفتاة إلا أن تبوح له بغرضها من الاهتمام بالأدب؛ فهي لا تحب الأدب، ولكنها مرغمة على حبه حتى تحافظ على حياتها الزوجية، وذلك لأن زوجها مغرم بالقراءة في كتب الأدب، وهي تخشى أن تكون قراءته هذه سبباً في حفر هوة سحيقة بينها وبينه، فيصير كل منهما يعيش في عالمه الخاص، ولذا فإنها جاءت تتوسل إلى «راهب الفكر» كي يعلمها كيف تحب الأدب بأي ثمن.

ويستمر الحوار بينهما فنعرف من خلاله أن الفتاة لعوب، وأن الراهب قد افتتن بها من اللحظة الأولى، وينشأ صراع عنيف في نفس الراهب بين قلبه الذي يحثه على الإستجابة لإغراء الفتاة، وبين عقله الذي يؤنبه ويدعوه إلى

تأدية رسالته التي تماثل رسالة رجل الدين، فيتخيل نفسه «بافنوس» بطل قصة الكاتب الفرنسي «أناتول فرانس» الذي كان مترهباً في صومعة بالصحراء، وسمع عن امرأة تدعى «تاييس» تغوي الناس وتضلهم، وحاول أن يرشدها، ويهديها إلى الفضيلة، فقطع الصحراء حافي القدمين حتى قابلها، ولكنه بدلاً من أن يعلمها مبادئه علمته مبادئها، ووقع صريع حبها!

وقابلت الفتاة الراهب مرات أخرى حتى صار لا يطيق غيابها، وأخذ يلبسها تلك الثياب الملكية، التي ارتدتها «إيمادوران» من قبل، فحولها إلى امرأة مثلى تضاهي أولئك النساء القليلات اللواتي تركن أثراً لا يمحى في ذاكرة الإنسانية؛ فهو يراها دائماً في صورة الزوجة المثلى، ويعيرها ملامحها وقسماتها، إنها أصبحت تربا لـ«ماري آن» زوجة «دزرائيلي» التي كانت تكتم مرضها المزمن عن زوجها مدة طويلة، حتى لا تشغله عن القيام بتأدية رسالته السياسية، بل إنها تغدو في نظره مثل «خديجة» زوجة «النبي» (ص) التي كانت تشد أزره في أشد الأزمات، وتسهر على راحته الليالي الطوال، وتضمد جروحه، وتبذل أموالها في سبيل رسالته، ومثل «إيزيس» التي قضت أغلب حياتها تكافح ضد «سيت» الذي غدر بزوجها، وتضرب في مناكب الأرض باحثة عن هذا الزوج، وحين تعلم آخر الأمر بموته وتقطيعه إرباً إرباً، ونثر رفاته في طول البلاد وعرضها، تطوف باحثة عن بقاياه في كل مكان. وتظل تبحث دون كلل أو ملل أعواماً طويلة، وكلما عثرت على قطعة أو عضو من أعضاء زوجها العزيز تدفنه وتبني عليه نصباً[53].

وقضى الراهب الليالي الطوال ساهراً يناجي الفتاة على الورق، فكتب رسائل بليغة ترسمها لنا في صورة لم تعد من صور البشر، وإنما هي صورة شيء معنوي رفيع، أو أسطورة خيالية أكثر مما هي كائن موجود[54].

وتتوالى أحداث الرواية فإذا بالحقيقة المرة تتكشف لراهب الفكر أيضاً كما تكشفت للفتى «محسن» من قبل، وإذا بتلك الفتاة التي عدها من أنداد «إيزيس»، و«خديجة»، و«ماري آن» تظهر على حقيقتها فتاة مبتذلة، داعرة،

شهوانية إلى حد المرض، تخون زوجها، ذلك الرجل المثالي، مع أول قادم. وإذا بالصدمة العنيفة تصيب «راهب الفكر» وتبلغ حداً يصعب تصويره؛ إذ لم تكن قداسة الحب وحدها هي التي سقطت من السماء إلى الأرض، وتلطخت بسخف الأرض، و«لكن كل شيء.. كل شيء عزيز سقط فجأة من عليائه في التراب وتلوث.. يا له من عجب، كيف استطاعت هذه المرأة أن تكون كذلك!.. وكيف استطاع هو أن يصنع ذلك التمثال الشاهق بنبله وطهارته.. يا له من أحمق!.. لقد كان شأنه شأن طائفة الوثنيين الذين صنعوا من ا لطين والوحل آلهة يعبدونها..»[55].

وتذكر تلك الأوراق التي كان يقضي الليالي منكباً عليها ليسكب فيها عواطفه، فرأى في كل سطر منها ضحكة ممتدة تشهد على غفلته وسذاجته، فلم يتمالك أن انهال عليها يمزقها ويرميها في سلة المهملات.

ولم تقتصر ثورة «راهب الفكر» على هذه الفتاة فحسب، بل تعدتها إلى الثورة على المرأة من حيث كونها امرأة: «المرأة.. ذلك الجهاز الذي لا يرسل إلا إشارات الغريزة.. لعنة الله على النساء!.. لعنة الله على النساء!..»[56].

وهذه الخيبة نفسها يمنى بها الحكيم نفسه في قصته «وجه الحقيقة» المنشورة في كتابه «أرني الله»؛ فقد نزل الحكيم في أحد الفنادق بجوار فتاة رائعة الحسن مصادفة فاحتلت مكانة محترمة في قلبه، وصار يسهر إلى ساعة متأخرة من الليل يسترق السمع من خلال خصاص الباب، ليتمتع بسماع أنفاسها الخفيفة، وسعالها اللطيف، أو صوت كتاب تقلب صفحاته، أو هديل ضحكاتها الصغيرة، وما انفك يقيم لها في رأسه تماثيل من ذهب ويستوحيها فيما يكتبه من سطور.

وعندما يعرض عليه صديقه، وناشر كتبه، أن يسأل عنها ليعرف حقيقتها، يمتنع ويتخوف من الاطلاع على صورتها الواقعية، مكتفياً باتخاذها ملهمة في كتاباته:

«ـ نحن لم نعرف بعد عن هذه المرأة إلا ما صورته لك مخيلتك.

- يكفينا هذا.. إنها لمخاطرة أن تعرف صورتها الحقيقية.. مخاطرة باهظة الثمن، فالزم الصمت.. ولا تسكت تلك القيثارة التي تسيل على أنغامها نفسي، فإن الطمع قد يذهب عنك حتى تلك السطور التي كنت تنالها مني..»[57].

ولكن صديقه هذا يقابل تاجراً كبيراً من معارفه ومعه تلك الفتاة، فيستعلم عنها، ويكشف حقيقتها المرة البشعة، فإذا بها امرأة فاسدة الأخلاق، مبتذلة الذوق، وإذا بمطالعاتها الليلية لم تكن في كتاب أدبي، أو حتى في قصة من قصص «ميشيل زيفاكو» أو «أرسين لوبين»، وإنما كانت في برامج سباق الخيل[58].

ويخبره صديقه بما وقف عليه من حقيقتها فيحاول أن يتظاهر بالهدوء، ويجاهد في أن يجرد نبراته من الغضب والحزن المر، ولكنه لم يتمالك أن صاح به: «لماذا جئت تقول لي هذا الكلام؟»[59].

واللافت للنظر هنا أن توفيق الحكيم في قصته هذه الأخيرة يخشى من اكتشاف حقيقة المرأة، وينزع، عن وعي، إلى الحفاظ على ذلك الحلم الجميل الذي يلهمه. إنه يريد هنا أن يعيش مع شبح المرأة وليس مع المرأة نفسها.

ولعل الحكيم قد رسم في نفسه صورة خاصة للمرأة الواقعية بألوان خيبته وإخفاقه في التجربتين السابقتين في كل من «عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس». لعل ثعبان الحقيقة الواقعية قد لسعه وأدمى فؤاده سابقاً فصار يخشى كل حقيقة، ويحسب الحبل ثعباناً.

والذي يؤنسنا إلى هذا أن «عصفور من الشرق» نشرت سنة 1938، كما نشرت «الرباط المقدس» سنة 1944، أما «وجه الحقيقة» فقد نشرت مؤخراً في سنة 1953.

وبعد، فلعلنا قد استطعنا أن نأخذ صورة واضحة عن كيفية إيلام المرأة لتوفيق الحكيم بتخييب ظنه فيها.

أما عن الوسيلة الثانية لتوليد الألم في نفس الفنان، ونقصد بها تعالي المرأة

عليه والاستخفاف به، فإن أفضل نموذج يقربها من إدراكنا هو شخصية «عنان» بطلة مسرحية «الخروج من الجنة» التي أشرنا إليها آنفاً.

إن «عنان» في هذه المسرحية تعد «إيزيس القرن العشرين»(60) على حد تعبير الحكيم نفسه.

فقد نظرت «عنان» في حياة زوجها «مختار» الفنان الكسول الذي تعود الحياة الهنيئة المترفة، وتخلى عن الإبداع الفني فوجدتها حياة عقيمة غير مجدية وفكرت في وسيلة تخرجه من هذه الحياة الراكدة الخاملة فاهتدت إلى وسيلة ناجعة، ولكنها كلفتها ثمناً باهظاً، إنها اهتدت إلى حيلة كتم عواطفها عن زوجها هذا، وإظهار نفورها منه، وتعاليها عليه، عسى أن تنشط إرادته، ويستغل موهبته الفنية، فيدرك المجد والخلود الفني.

وليس من شك في أن هذه الحيلة ليست من السهولة في شيء، فهي تتطلب من «عنان» أن تتألم آلاماً مضاعفة: تتألم لكبت عواطفها تجاه زوجها الذي تحبه، وتتألم لأنها تؤلم زوجها وتعذبه.

وتنطلي الحيلة على «مختار» فيجن جنونه، ويتألم ألماً شديداً، ويحاول أن يلاطفها وأن يتودد إليها أكثر من ذي قبل، فيقدم إليها الهدايا النفيسة، ويلهج بحبه لها، ولكن كل هذا لا يحرك ساكناً فيها، فيضطر إلى أن يتظاهر هو الآخر بأنه لا يحبها، فيخبرها عن خيانته لها مع نساء أخريات، وأنه يسافر إلى «الأقصر» من أجل عشيقة له:

«مختار : إني ما صارحتك بعد بشيء.. الحقيقة العظمى هي الآتية..

عنان : (في سخرية) العظمى؟.

مختار : نعم.. أنت ولا شك فهمت خطأ لما ترين من ملاطفتي إني أحبك.. أو أني أحببتك منذ تزوجنا.. هذا غلط محض يا سيدة.. لو أن الأمر كذلك لما كنت أسافر الليلة إلى الأقصر وأتركك وحيدة.. الحقيقة أني أحب يا سيدتي حباً مبرحاً.. مؤلماً.

عنان : (باسمة ساخرة) يا للعاشق الولهان.
مختار : وكنت أكتم عنك احتراماً للزوجية»[61].

إذن فـ «عنان» هذه هي تلك الشمعة التي تحترق لتضيء السبيل أمام زوجها. بل هي تلك التي شذت عن بقية النساء اللواتي يتشبثن بالأرض، والواقع الحي، وفرح الحياة. ومن يا ترى من هؤلاء النساء تستطيع أن تطلب الطلاق من بعلها، لا زهداً فيه، وكراهية له، ولكن إيقاظاً لهمته وحفاظاً على استمرار إنتاجه الفني؟؟!

وتؤتي حيلة «عنان» أكلها فنرى «مختاراً» يعيش في عزلة عاكفاً على الكتابة. وبعد عشر سنوات من طلاق «عنان» نفاجأ بها تزور «مختاراً» لتهنئه. وتهنىء نفسها أيضاً بشهرته ونجاحه الباهر، ولتكشف له الستار عن حيلتها التي آلمته وأسالت قلمه:

«عنان : هذا اليوم كنت أنتظره طول حياتي.. يوم أستطيع أن أقنع نفسي أن شخصي الصغير، كان له يوماً في حياتك بعض الأثر.. إنك لا تدرك مقدار سعادتي حين رأيت مواهبك الدفينة قد بعثت فيك واستيقظت دفعة واحدة، أليس من حقي أن أهنئك اليوم يا مختار؟»[62].

وهكذا فإن «عنان» تكون قد حققت ما ينادي به توفيق الحكيم من وجوب صعود المرأة إلى السماء وابتعادها عن الفنان وتكبرها عليه، حتى تستطيع أن تؤلمه، وبالتالي تدفعه إلى الكتابة أو تنمي موهبته وتلهمه.

وهناك الطريقة الأخيرة التي تستطيع المرأة بوساطتها أن تؤلم الفنان، وتولد في قلبه العذاب الكافي الذي يدفعه إلى الإنتاج الفني ـ برأي الحكيم ـ وهي جعله يهيم بمفاتنها ويذوب في جمالها المادي على نحو رومانسي صارخ، ولعل أفضل مثال لتوضيح هذه الطريقة هي قصة «راقصة المعبد».

فالحكيم ـ وهو الراوية في هذه القصة ـ يقترح عليه مترجم كتبه إلى الفرنسية السيد «موريس» أن يتعرف على الراقصة البولونية «ناتالي» التي تمتاز

بجمال من ذلك النوع الذي يسميه الحكيم «جمالاً مخيفاً»، ويلومه على عداوته للمرأة وبغضه لها برغم أنها الوحيدة التي تستطيع أن تضرب على أوتار الفنان فتستخرج منها الألحان الخالدة: «إنك تبغض المخلوق الوحيد الذي يستطيع أن يلهمك خير الكتب.. يا للنعمة الزائلة!.. إن هذه الكتب التي كان مقدراً لها أن تخرج من هذا القلب النائم المتثائب..»[63].

وتسنح الفرصة للحكيم فيتعرف إلى «ناتالي» بوساطة شيخ ثري، وتنزل معه الفندق الذي يسكنه لتشاطره غرفته، وتستحيل هذه الغرفة المتواضعة إلى ما يشبه الجنة بحلولها فيها، ويغمر الظلام مدينة «باريس» فيتمنى الحكيم للجميلة نوماً هادئاً ويرتمي على فراشه يطلب النوم، ويحاول أن يتسلى بالقراءة، ولكنه لم يستطع فيتململ في فراشه إلى أن يدركه الصباح، ويقوم فيرتدي ملابس الخروج تاركاً لها هذه الكلمة: «سيدتي: لم يبق أمامي غير الفرار»[64]. وهكذا هرب الحكيم بمفرده إلى شوارع «باريس» ليسير على غير هدى.

لماذا فر يا ترى ألأنها خيبت ظنه فيها كما هو الأمر بالنسبة إلى الفتاة «سوزي» أو غيرها؟ أم لأنها نأت عنه وتكبرت عليه كما هو الأمر بالنسبة إلى الزوجة «عنان»؟. ليس لهذا ولا لذاك، وإنما فر لأنه لم يطق الدنو من نار جمالها المحرقة، من ناحية، ولأن شيطان فنه يريد أن يسيطر عليه الجمال ليؤلمه دون أن يبيح له التمتع به من ناحية أخرى.

إن شيطان فنه يريد منه أن ينظر إلى التفاحة ويستنشق شذاها الزكي، لتسيل لعابه دون أن يطمع في قطفها وأكلها لأنها محرمة عليه، ولو أنه عصى شيطانه وأكل لخرج من جنة الفن السحرية.

ولنا أن نتهم هذا الشيطان بالجبروت والقسوة على معاملته لتوفيق الحكيم، فإن هذا الأخير نفسه يتهمه ويسأله في ذلة عن الحكمة في جبروته وقساوته، فيسمع رده الصارم: «.. أنتم جميعاً في خدمتي.. أنتم لي وما ملكت أيديكم.. أنتم رقيق مشدود إلى عجلتي.. لكم أن تنظروا إلى راقصات معبدي.. وأن تتأملوا جمالهن.. وأن تلفظوا أزهارهن.. وأن تستلهموا حسنهن

وحبهن.. ولكن اذكروا دائماً أنهن لسن لكم»[65].

ولكن مع ذلك فإن الحكيم راض عن شيطان فنه كل الرضا، أو ليس هو الذي عقد معه عهداً تنازل بموجبه عن كل متع الحياة مقابل رحيق الفن؟ إن الحكيم يريد أن يقنعنا بشكواه هذه أنه أدى ضريبة الفن.

* * *

والآن وبعد أن وقفنا على ذلك الدور الذي لعبته المرأة الملهمة في أدب الحكيم عن طريق الإيلام، يمكننا أن نتساءل: هل كان الحكيم يفضل أن يصلب على خشبته عن إرادة ووعي؟ وهل كان ألمه صادقاً أم مزيفاً مصطنعاً؟.

يرى «جورج طرابيشي» - بحق - أن ألم الحكيم كان ألماً إرادياً مصطنعاً، وليس مفروضا، لأن الحكيم كان يعتقد بأنه «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم»، على حد تعبير «دي موسيه»، ومن هنا نراه يجعل من نفسه داعية «الحب الخائب» و«الحب المثالي» و«الفناء في الجمال» عسى أن يملأ نفسه الخاوية كالصحراء ليستطيع أن يكتب بعد ذلك. فالحكيم إذن يستغل عاطفة من أنبل العواطف الإنسانية، ويشوهها ويزيفها من أجل فنه. إن الحب عنده يتحول إلى وسيلة مصطنعة بدلاً من اتخاذه غاية في حد ذاته، وكأنه «لا يريد أن يكتب قبل أن يحيا، ولا يريد أن يحيا إلا ليكتب»[66].

وتزييف الألم، واختلاق العذاب على هذا النحو أدى إلى برودة واصطناع وتكلف في المواقف في بعض آثار الحكيم، مثل «راقصة المعبد» و«وجه الحقيقة»، وحتى في «عصفور من الشرق».

لكن السؤال الذي يظل مطروحاً: ما هو السبب في هذا الموقف الشاذ الذي اتخذه الحكيم من المرأة؟.

إننا نطرح هذا السؤال دون أن نجد له جواباً شافياً، سواء في مؤلفات الحكيم، أم في المؤلفات النقدية التي صدرت عنه. وهل ينبغي على الإنسان

حقاً أن يضحي بملكوت الحياة الطبيعية من أجل أن يكسب ملكوت الفن؟ لقد برهنت التجربة الإنسانية الكبرى بمجموعها، كما برهنت معظم آثار التراث الأدبي الذي استند عليه الحكيم نفسه، على خطل هذه المعادلة العجيبة التي طرحها الحكيم، وحاول جاهداً أن يقنعنا بصحتها، وهي المعادلة التي مؤداها «أن الفن يخرج من النافذة إذا دخلت المرأة من الباب!»، وسجل الأدب العالمي حافل بأسماء مؤلفين استشهد بهم الحكيم في مؤلفاته[67] وكانوا ينظرون بكل احترام إلى العلاقات الطبيعية بين الرجل والمرأة. وأسماء «جوتة» و«أناتول - فرانس» و «تولستوي» تؤكد لنا ذلك. فالتناقض بين الحياة ـ الحياة التي تمارس فيها المرأة دورها الطبيعي ـ وبين الفن الذي يعيش فيه الفنان عالمه الذاتي الخاص، غير قائم بالضرورة. ووجود الأول لا يؤدي بالضرورة إلى نفي الآخر، فما السبب الذي جعل «توفيق الحكيم» يتخذ ذلك الموقف يا ترى؟.

إن دراسة حياة الحكيم خاصة تقدم لنا شطراً من الجواب. لكن معلوماتنا عن هذا الموضوع قليلة، ولا تزيد عن معرفة التجارب الخاصة التي ذكرها الكاتب في مؤلفاته، بعد أن أضفى عليها المسوح الفني الذي يجعلنا نتردد في النظر إليها بوصفها وثائق نهائية لا يتطرق إليها الشك. إلا أن ما لا بد من ذكره هو أن الحكيم كان متأثراً بماضيه في طفولته، وبتكون شخصيته الرومانسية المحافظة، وبتجاربه العاطفية المبكرة مع المرأة. ومن يدري، فلعل طيف أمه القاسية التي حطمت موهبة أبيه بنظراتها القاتمة ومعاملتها الشاذة، وجهلها قيمة الموهبة الفنية هو الذي انطبع في ذهنه، وحدد موقفه من المرأة بصفة عامة فيما بعد. وهذا ما يستأنس إليه «أمين محمود العالم» الذي يذهب إلى أبعد من هذا فيرى أن أثر والديه لا يتجلى في كتبه الأدبية فحسب، وإنما يتجلى أيضاً حتى في كتاباته الفكرية مثل «التعادلية»[68].

إلا أن دراسة الجانب الاجتماعي الذي كانت مصر تعيشه تجعلنا نفهم بعض أسباب هذا العزوف الشاذ، والابتعاد عن عالم الأرض، لقد ذهب الحكيم إلى بلاد الغرب (وفرنسا تحتل صفحات طويلة من مؤلفاته كما نعرف)

ذهب متأثراً بروح بيئية جعلته خلال إقامته أسير الإقدام والإحجام، ورهين أوهام طالما سخر منها أصدقاؤه الفرنسيون حسب تصريحه هو نفسه. لقد كانت هذه الروح واحداً من أسباب الجنوح الشاذ لدى الرومانسي الحكيم. حتى إذا ما عاد الكاتب إلى بلاده متشبعاً بروح جديدة، وبنظرة جديدة إلى الكون، نظرة تجعل من الفن وتذوقه محوراً لا يمكن للإنسان الحقيقي أن يتجاوزه. نقول: حتى إذا ما عاد بتلك الروح الجديدة صدمه الواقع الاجتماعي الفاجع الذي كانت تعيشه بلاده بما فيه من تخلف وأمية وانحطاط، حتى أنه عبر عنه أكثر من مرة بأنه يكاد يكون «ضرباً من المجتمعات الحيوانية التي لا مكان فيها لإنسانية الإنسان[69]». والذي ضاعف من زاوية الفاجعة لدى الحكيم هو تضاعف رهافته الحسية التي قرر أن يغذيها بالفن الذي كان يعد «باريس» كعتبة له في بلاد الغرب.

وهكذا كان الرفض لدى الحكيم ـ والرفض يمثل أحد الأسباب الرئيسية للعزوف الرومانسي في الأدب. فهل كان رفض المرأة جزءاً من رفض الواقع الاجتماعي؟ لقد عاش الحكيم دوماً في عالم المثل وحاول في مؤلفاته طرح القضايا الإنسانية الشاملة، وكان يتجه في ذلك إلى فرضين: أولهما الابتعاد من العالم الأرضي الذي لا يمثل إلا الدنس والشرور، وثانيهما تصوير النقيض الذي يمكن ـ ويجب ـ أن تتجه نحوه مسيرة الحياة.

وقد جسدت نظرة الحكيم إلى المرأة مجموع هذه النظرة الرومانسية إلى العالم. فإذا كانت عوالم الحكيم من ا لنوع الذي لا يوجد إلا في الملكوت السماوي، فإن ا لمرأة التي يجسدها لا توجد إلا في عالم الفن. إنها تظل دوماً السراب الذي نسعى وراءه دون أن نصل إليه، وهي الجمال العلوي الأسمى الذي لا يعرف سره وأعماقه غير الفنان.

* * *

وختاماً، فإذا كان توفيق الحكيم قد استفاد من ألمه فتسامى به إلى الخلق الأدبي، وإذا كان توفيق الحكيم يعتقد بأن الألم يعطي الفن، فهل يسري ذلك

على جميع الأدباء والفنانين؟ هل يعد الألم ضرورياً بالنسبة إلى كل أديب أو فنان؟. وبالتالي: ما مدى صحة هذه الفكرة التي أدلى بها الحكيم؟.

الواقع أننا نجد الألم قد لعب دوراً كبيراً في الحياة الفنية لكثيرين من عباقرة الفن، بل إننا لنجد أغلب الأدباء العظام قد عانوا وقاسوا آلاماً ممضة، سواء من إهمال المجتمع الذي لا يقدر موهبتهم، ويتركهم مشردين ينهشهم الفقر بأنيابه، أو من أفكارهم التي تجر عليهم البلوى فتلقي بهم السلطات في غياهب السجون، وتذيقهم ألواناً من التعذيب النفسي والجسدي، أو من مشكلاتهم العاطفية الخاصة التي عانى منها أكثرهم.

وكان لهذا الألم أثر بالغ في إنتاج هؤلاء الأدباء من حيث الصدق، والعمق، والغزارة، وإشراق الأسلوب؛ فمن يستطيع أن ينكر أثر الألم في الشاعر الإنجليزي «كيتس» الذي كان يعاني من مرض جسمه ومرض حبه لـ «فاني براون»[70]؟ أو أثره في الشاعر الفرنسي «ألفريد دي موسيه» الذي يرى أحد النقاد أن ديوانه «الليالي» إنما نبع من مأساة حبه العاثر لـ«جورج صاند»؟[71] أو أثره في «أبي القاسم الشابي»، ذلك الشاعر الكئيب الذي اصطلحت ظروفه الاجتماعية والذاتية على إرهاقه وإيلامه، ولكنه ا ستطاع أن يصهر ألمه شعراً رقيقاً؟[72].

والجدير بالإشارة هنا أن بعض المفكرين والأدباء كانوا يفلسفون الألم ويرون أنه لازم للعبقري، فـ «جوتة» مثلاً يقول: «إذا رأيت كائناً من الكائنات قد امتاز امتيازاً خاصاً، فابحث سريعاً عن الناحية التي منها يتألم بحث الفاحص الدقيق، فستجدها مفتاح كل تكوين وارتقاء»[73].

ويرى «نيتشة» أن الألم الشديد يخلص الروح ويحررها، ويرغمنا على سبر أغوار نفوسنا، ويجعلنا أشد عمقاً، وسمواً. هذا فضلاً عن أن اللذة المكتسبة بعد الألم تكون أعمق وأرقى وأسمى بكثير من اللذة السابقة عليه، وذلك لأن الإنسان لا يقدر النعمة إلا بعد أن يفقدها، فإذا ما استعادها بعدئذ قدرها وشعر بقيمتها وتمتع بها عن وعي ودراية، ومن هنا رأينا «نيتشة» يشيد بفضل المرض

عليه ويردد دائماً: «إن المرض هو أول شيء هداني سواء السبيل»[74]، «وأنا أعرف الحياة معرفة جيدة، لأني كنت على وشك فقدانها»[75].

ولكن مع ذلك فإنه من الصعب علينا أن نقول بضرورة الألم بالنسبة إلى جميع الأدباء، وخاصة أولئك الأدباء الذين لا يريدون أن يتخذوا من الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية وما يختلج فيها من مشاعر، وإنما يريدون أن يجعلوا من الأدب فناً موضوعياً أو «غاية في ذاته، همه نحت الجمال أو خلقه»[76]، ويحرصون أشد الحرص على إخفاء آرائهم وأفراحهم وأحزانهم، ويلتزمون الحياد في كتاباتهم مكتفين بالتصوير الموضوعي للحياة والأشخاص والمجتمعات.

ولا نترك الحكيم يمر دون أن نأخذ عليه شيئاً آخر، وهو حصره الألم في مصدر واحد، وهو مصدر العلاقة بين الرجل والمرأة، فهناك مصادر أخرى متعددة للألم، مثل المشكلات الاجتماعية والإنسانية وغيرها.

هوامش الفصل الثالث:

(1) الحكيم، توفيق: **بنك القلق**. دار المعارف. القاهرة.

(2) الحكيم، توفيق: **أشعب**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 7 - 10.

(3) الحكيم، توفيق: **قالبنا المسرحي**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 9 - 23.

(4) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**. ص 26.

(5) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**. ص 171.

(6) اشتغل الحكيم بالصحافة مدة ثمان سنوات (1943 - 1951).

(7) الحكيم، توفيق: **يوميات نائب في الأرياف**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 9.

(8) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 91.

(9) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 91.

(10) المصدر نفسه.

(11) المصدر نفسه. ص 95.

(12) سويف، مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني**. ص 53.

(13) المرجع نفسه.

(14) طاهر صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**. ص 192.

(15) سارتر، جان بول: **ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال**. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1961، ص 97.

(16) الحكيم، توفيق: **أدب الحياة**. ص 19.

(17) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**. ص 255.

(18) الحكيم، توفيق: **عهد الشيطان**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 18 - 20.

(19) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**. ص 158.

(20) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**. ص 161.

(21) المصدر نفسه. ص ص 163.

(22) المصدر نفسه. ص 207.

(23) المصدر نفسه. ص 232.

(24) طاهر، صلاح: **«توفيق الحكيم والفن التشكيلي»**، مجلة الهلال. أول فبراير 1968). ص143 - 163.

(25) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**. ص 40 ـ 41.

(26) المصدر نفسه. ص 69.

(27) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 225.

(28) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**. ص 564 ـ 565.

(29) المصدر نفسه. ص 572.

(30) الحكيم، توفيق: **عهد الشيطان**. ص 148.

(31) مندور، محمد: **في الميزان الجديد**. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973. ص 14.

(32) الحكيم، توفيق: **بجماليون**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 34 ـ 35.

(33) الحكيم، توفيق: **بجماليون**. ص 46 ـ 47.

(34) المصدر نفسه. ص 129.

(35) عوض، لويس: **دراسات في النقد والأدب**. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر. بيروت 1963. ص 242.

(36) طرابيشي، جورج: **لعبة الحلم والواقع**. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت 1972، ص 155.

(37) الحكيم، توفيق: **يا طالع الشجرة**. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 105 ـ 106.

(38) المصدر نفسه. ص 107.

(39) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**. ص 156.

(40) الحكيم، توفيق: **يا طالع الشجرة**. ص 207 ـ 208.

(41) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. ص 223.

(42) الحكيم، توفيق: **عصفور من الشرق**. ص 34.

(43) الحكيم، توفيق: **عصفور من الشرق**. ص 50.

(44) المصدر نفسه. ص 51.

(45) الحكيم، توفيق: **عصفور من الشرق**. ص 139 ـ 140.

(46) المصدر نفسه. ص 165.

(47) المصدر نفسه. ص 164.

(48) المصدر نفسه. ص 80.

(49) من شخصيات رواية «الرباط المقدس».

(50) الحكيم، توفيق: **الرباط المقدس**. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973. ص 10.

(51) الحكيم، توفيق: **الرباط المقدس**. ص 11.

(52) المصدر نفسه.

(53) الحكيم، توفيق: **الرباط المقدس.** ص 20 - 75.

(54) المصدر نفسه. ص 67 - 82.

(55) الحكيم، توفيق: **الرباط المقدس.** ص 131.

(56) المصدر نفسه. ص 218.

(57) الحكيم، توفيق: **أرني الله.** المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 205.

(58) المصدر نفسه. ص 224.

(59) المصدر نفسه. ص 226.

(60) طرابيش، جورج: **لعبة الحلم والواقع.** ص 86.

(61) الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع.** ص 367.

(62) الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع.** ص 411.

(63) الحكيم، توفيق: **راقصة المعبد.** المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 43.

(64) المصدر نفسه. ص 112.

(65) الحكيم، توفيق: **راقصة المعبد.** ص 140.

(66) طرابيشي، جورج: **لعبة الحلم والواقع.** ص 14.

(67) الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر.** ص 98 - 99.

(68) محمود العالم، أمين: **الإنسان موقف.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972. ص 111 - 112.

(69) الحكيم، توفيق: **زهرة العمر.** ص 214 - 234.

(70) إنجيل بطرس سمعان: **ملهمات في الأدب الإنجليزي.** الهلال (ديسمبر 1974) ص 90 - 92.

(71) علي، درويش: **الليالي لألفريد دي موسيه.** مجلة تراث الإنسانية، عدد 5 جانفي 1964. ص 39 - 49.

(72) عباس إحسان: **لحظة الإبداع عند الشابي.** الفكر (عدد جانفي 1975) ص 44 - 46.

(73) بدوي، عبد الرحمن: **نيتشة.** مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. الطبعة الرابعة 1965. ص 108.

(74) المرجع نفسه.

(75) المرجع نفسه.

(76) مندور، محمد: **الأدب ومذاهبه.** ص 11 - 15.

الفصل الرابع

رسم شخصية المرأة عند توفيق الحكيم

سوف نستعرض في هذا الفصل بعض صور النساء في أدب الحكيم، محاولين أن نقف على مدى نجاحه أو إخفاقه في رسم هذه الصور من الناحية الفنية، وذاكرين أسباب هذا الإخفاق أو ذاك النجاح.

ولنلاحظ في البداية أن عنصر الشخصية كان مهملاً تقريباً في المسرح اليوناني القديم، وهذا يرجع إلى أن ا لمسرح في ذلك الوقت كان متصلا بالأساطير اتصالاً وثيقاً، فالشخصية كانت تؤخذ من الأسطورة في صورتها المجردة الضبابية، من غير تحديد لأبعادها الجسيمة والنفسية والاجتماعية، ومن غير مراعاة لبث روح الحياة فيها، وكسو هيكلها باللحم، وإجراء الدم في عروقها.

أما عنصر القصة في المسرح اليوناني فيحظى باهتمام كبير من الشعراء والنقاد على السواء.

وعلى العكس من ذلك فإننا نجد المسرح الحديث يهتم بعنصر الشخصية اهتماماً كبيراً، حتى أن الناقد المجري «لايوس إيجري»، يعطي الشخصية الأهمية الأولى بالنسبة إلى القصة[1]، بوصف تلك الشخصية موجهة للأحداث في المسرحية.

ويرى الدكتور «محمد مندور» أن أحداث القصة ومواقفها هي بدورها تحدد أبعاد الشخصية وتبرزها وتشكلها[2].

وخليق بنا أن نشير إلى أن رسم الشخصية رسماً جيداً يدل على مدى مقدرة الكاتب، ويدل على أنه يمتلك خيالاً خصباً وملاحظة دقيقة. وهذا هام للغاية في الأدب، لأن الأدب «إيهام بالحياة»[3] على حد تعبير الدكتور «محمد

مندور»، أي أن الأدب يستطيع أن يقدم لنا أحداثاً وشخصيات على نحو يوهمنا بأن تلك الأحداث وقعت، أو يمكن أن تقع، بالفعل، وأن تلك الشخصيات عاشت، أو يمكن أن تعيش بالفعل. ومعنى هذا أن الأديب الحق هو الذي يخلق الحياة التي تضارع الحياة الطبيعية التي تعد «عماد العمل الفني»[4]، كما يقول الدكتور «رشاد رشدي».

وإذا كان الأمر كذلك فإننا نتساءل الآن: هل استطاع الحكيم - بصفته أديباً - أن يوهمنا بالحياة في مسرحه؟ أو هل استطاع أن يخلق شيئاً في مسرحه يماثل الحياة الطبيعية.

الحقيقة أن الحكيم لم يستطع أن يقدم لنا حوادث أو شخصيات تشبه نظيرها في الحياة الطبيعية إلا نادراً.

فالحكيم لا يقدم لنا أحداثاً مقنعة أو منطقية، أو شبيهة بالأحداث الطبيعية في الحياة، وإنما يقدم لنا أحداثاً تقوم على افتراضات فكرية يفترضها هو نفسه، أو يفترضها القصص الديني، أو الأساطير الفولكلورية، ثم يأخذ بعد ذلك في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الافتراضات أو تحققت[5]. هذا ما يفعله الحكيم في الغالب.

وكذلك فإن الحكيم لا يخلق لنا شخصيات مقنعة تسري في شرايينها دماء البشر، وإنما يقدم لنا شخصيات مجردة لا تتميز بصفات خاصة تحدد أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، وتجسدها تجسيداً حياً. ونستطيع أن نستأنس إلى ما نقول بعدة شخصيات في مسرح الحكيم.

فشخصية «إيزيس»، مثلاً، شخصية أسطورية تعبر عن رأي الحكيم في قضية الصراع بين الواقع والمثال[6]، وفي المرأة المضحية بسعادتها من أجل زوجها، وليس لها كيان ذاتي مستقل، حتى ولو صح ما يذهب إليه الدكتور «لويس عوض» من أن الحكيم جردها من «جلالها الأسطوري القديم، ومن معانيها الرمزية الخالدة»[7].

و«شهرزاد» شخصية فكرية مطلقة لا تعكس امرأة بعينها، ويلفها ضباب

غامض، أو هي كما قال زوجها «سماء صافية»، لأنها لا تبدو للجميع بوجه واحد، وإنما تبدو بوجوه عديدة، فهي عند «العبد الأسود» جسد، وعند الوزير «قمر» قلب، وعند زوجها «سجن من البلور» الشفاف، وعند نفسها شيء يختلف عن كل هذه الأسماء:

«شهرزاد : ألم يعد بك رغبة أن تعرف من أنا؟.

شهريار : أنت جسد جميل.

شهرزاد : كلا، أنت تموه علي.

شهريار : أنت قلب كبير.

شهرزاد : كلا.

شهريار : أنت عقل وتدبير.

شهرزاد : كلا..»[8].

وقد جعل الحكيم «شهرزاد» شخصية رمزية حاول كثير من النقاد أن يفسروا رمزيتها، ويحلوا لغزها[9].

وليس من شك في أن رمزيتها هذه تميل بها إلى التجريد والإطلاق والعمومية، أكثر مما تميل بها إلى التحديد والخصوصية.

وهذا عيب في رسم الشخصية، لأنه «من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة، لا يمكن إحلال شيء آخر محلها، وأن تتمتع في الوقت نفسه بالعمومية حتى تصبح كونية»[11].

وشخصية «جالاتيا» التي ترمز إلى الأنثى، أو إلى الحياة، والتي لا تنفرد، صفات خاصة بها تميزها عن سائر بنات حواء، تعد من طراز «شهرزاد»[12].

والأميرة «شمس النهار» ليست ذات شخصية مقنعة، فهي تشذ عن مثيلاتها من الأميرات اللواتي يقترن عادة بالأمراء والملوك، وتفضل أن تتمرد على أبيها فتتخلى عن حياة القصور، وتختار شخصاً فقيراً معدماً ليكون بعلاً لها. ثم تذهب إلى أبعد من هذا فتضحي بحبها على مذبح المبدأ الذي آمنت به، وكأنها من الأنبياء أو من الحوريين. وهذا من غير المعقول

بالنسبة إلى أميرة نشأت نشأة المترفين من الطبقة الحاكمة.

وما يقال في الأميرة «شمس» يقال في «نايلة» التي ذهبت إلى رجل يجهلها تماماً، وراحت تطلب يده للزواج. فهذا التصرف غير منطقي، أو خارج عن المألوف والطبيعي.

و«عنان» بطلة مسرحية «الخروج من الجنة» التي تضحي بحبها من أجل أن تدفع زوجها إلى العمل، وتطلب الطلاق منه لتولد في نفسه الألم الكافي لإلهامه، امرأةٌ غير مقنعة على الإطلاق، لأنها ليست بنت الواقع الآدمي، وإنما هي بنت خيال الحكيم المجنح، أو بنت افتراضاته، وأفكاره التي «لا تتفق مع الفكر الصحيح، لأنها لا تتمشى مع العادات والطبائع البشرية»[13].

ومن هنا فإننا لا نتردد في رفض رأي الحكيم الذي يذهب إلى أن هذه المرأة «موجودة في الحياة على نحو ما»[14].

وبعد، فالملاحظ أن الحكيم مولع بخلق الشخصيات المجردة أو الشاذة عن طبيعة الناس وصفاتهم التي نعرفها.

فـ «أوديب» ـ على سبيل المثال ـ في مسرحية «الملك أوديب» يفكر تفكيراً يتنافى مع منطق الإنسان العادي حين راح يحاول أن يقنع أمه بإمكانية استمرار العلاقة بينهما ـ برغم أنه يعلم أنها أمه، وأنه لا يجوز أن يعاملها كزوجة ـ ويحثها على أن تهرب معه من مدينة «طيبة» وأهلها ليعيش معها بعيداً عن معارفه، كما جاء في الحوار الآتي:

«جوكاستا : أي واقع نستطيع أن نواجه بعد اليوم؟..

أوديب : كياننا الواحد.. أسرتنا المتحدة.. قلوبنا المتحابة.. نفوسنا التي تعمرها المودة، وتدعمها الرحمة.. من في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان؟ وأي قوة في إمكانها أن تدك هذا البرج المشيد من حب وعطف وحنان؟..

جوكاستا : «أوديب»!.. يا.. لست أدري كيف أناديك؟.

أوديب : ناديني بأي وصف شئت!.. فأنت «جوكاستا» التي أحبها.. ولن

يغير ما بقلبي.. فلأكن زوجك أو ابنك.. فما تستطيع الأسماء، ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود!..»[15].

و«صديق باشا رفقي» في مسرحية «لو عرف الشباب» يعود إلى صدر شبابه بعد أن حقنه صديقه «طلعت» الطبيب باكسير الحياة، ولكنه لا يستطيع أن يتمتع بهذا الشباب، لأن حكمة الشيوخ تكبت الشباب، وتمنعه من الانطلاق، ومعنى هذا أنه لم يعد إلى الشباب بروحه، وإنما عاد إليه بجسمه فحسب، ومن هنا فإننا نراه يتلهف على العودة إلى الشيخوخة نادماً على ما فعله به صديقه الطبيب:

«صديق : (بلهفة) متى؟.. متى يمكن ذلك؟..

طلعت : (بدون وعي) غداً..

صديق : (بفرح) غداً.. غداً أعود سيرتي الأولى؟.. يا للسعادة.. قلبي يدق، كمن سيعود إلى بيته بعد طول السفر!.. إن الشباب ليس في الجسم.. ولكنه في النفس أيضاً.. إنك قد أعطيتني الجسم الفتي ولم تعطني النفس الفتية الجديدة، التي تبصر الحياة جديدة..»[16].

و«شهريار» في مسرحية «شهرزاد» يفقد صفة من أهم الصفات البشرية، وهي الغيرة على الزوجة، إذ يجد عبداً أسود في خدر زوجته فلا يبالي، ولا يعير الأمر أدنى اهتمام، حتى أن الدكتور «طه حسين» يعقد جلسة في «القصر المسحور» ـ وهو الكتاب الذي ألفه بالاشتراك مع الحكيم ـ لمحاكمة توفيق الحكيم، والاستماع إل اتهامات شخصيات المسرحية، فكان احتجاج «شهريار» على المتهم أن هذا الأخير قذفه بالباطل وافترى عليه كذباً وزوراً عندما جعله ديوثاً، يدخل على «شهرزاد» ويجد عندها العبد فلا يقتله ولا يشرب دمه[16]، وكان احتجاج الوزير «قمر» أنه جعله ينتحر من أجل «شهرزاد» بالرغم من أنه يعلم أنها ليست شريفة[17].

والسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن هو: لماذا أخفق الحكيم في رسم شخصياته؟.

هناك عدة أسباب جعلت الحكيم يخفق في خلق شخصياته. ومن أهم هذه الأسباب نذكر ما يأتي:

1 - إن الحكيم يعتمد في مسرحه خاصة على الأساطير أو ما يشبهها، كما نرى في «بجماليون» و«الملك أوديب» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» و«أهل الكهف» و«إيزيس» و«السلطان الحائر».

ولا ريب في أنه من الصعب على الكاتب أن يجرد مثل هذه الشخصيات من صفاتها الأسطورية، وأن يجعلها من البشر العاديين، لأن تجريدها من صفاتها يتطلب خيالاً يكون من القوة بحيث يستطيع أن «يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر..»[18].

2 - إن الحكيم يميل إلى طرح قضايا افتراضية في مسرحه، كما أشرنا منذ قليل ثم يدرس النتائج التي تتولد عنها لو تحققت، فنراه - مثلاً - في مسرحية «رحلة إلى الغد» يفترض أن سجينين حكم عليهما بالإعدام، وأرادا أن يتفاديا الموت فتطوعا بالسفر في صاروخ هبط بهما على كوكب آخر لا يعرف الموت، واتضح لهما أنه مقضي عليهما بالخلود الذي يعد فظاعة بالنسبة إلى الإنسان، وأنهما أصبحا شيئاً يوجد باستمرار دون أي هدف مثل أي «جبل معدني»[19]، أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة التي لا تتغير، وفقدا الشعور بالزمن حين تجمدت بهما الحياة، وتوقفت الحوادث، فاضطرب أمرهما أشد الاضطراب:

«السجين الأول : لن يحدث شيء هنا..

السجين الثاني : (صائحاً) لا تقل ذلك.. وإلا جننت.. أتريد أن أجن؟.. إني حتماً سأجن.. لا يمكن أن تقبل عقولنا سفه الفكرة.. أن تتجمد الحياة.. أن تقف الحوادث.. ألا يحدث شيء.. سأجن.. سأجن..»[20].

وفي «براكسا» يفترض الحكيم مع «أريستوفان» أن النساء استولين على الحكم، وسيطرن على مقاليد أمور الدولة والبلاد بقيادة الفتاة «براكسا»، ثم يعالج ما يتولد عن ذلك من نتائج مضحكة.. وأول هذه النتائج أن النساء يهملن أعباء مسؤولية السلطة، ويشغلن بمشلات الحب. فالفتاة «براكسا» تهمل شؤون رعيتها، وتصب اهتمامها على انتظار عشيقها قائد الجيش «هيرونيموس»:

كاتمة السر : (عند الباب مسرعة): براكسا!.. براكسا!...

براكسا : (تلتفت إليها) ماذا تريدين؟.

كاتمة السر : «هيرونيموس»!..

براكسا : «هيرونيموس»؟.. أسرعي.. أسرعي.. المرآة، المرآة!..»[21].

وفي مسرحية «بنك القلق» نرى الحكيم يفترض أن ثلاثة رجال يتفقون على الإشتراك فيما بينهم في تأسيس «بنك» يستقبلون فيه الناس لمعالجتهم إذا كانوا مصابين بالقلق، أو ليطلبوا منهم أن يحاولوا معالجتهم هم أنفسهم، إذا لم يكونوا مصابين.

وقد كتبوا لافتة وعلقوها على باب «البنك» جاء فيها ما يأتي: «كلنا مصاب بالقلق من أجل شيء ما. إذا كنت مصاباً بقلق فاحضر إلينا نعالجك. وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا وعالجنا. وهي تجربة طريفة. فلا تضيع فرصة هذه التجربة»[22].

وبعد هذا الافتراض «الطريف» يأخذ الحكيم في تخيل الأحداث التي يمكن أن تنتج عنه.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسرحية «لو عرف الشباب» التي تعرضنا إليها منذ قليل، والتي تفترض عودة «صديق باشا رفقي» إلى صدر شبابه.

وأياً ما يكون الأمر، فإن هذه الافتراضات الخيالية التي يفترضها الحكيم تجعلنا نحس بأن الأحداث مفتعلة وبعيدة «عن حرارة الحياة الواقعية»[23]، وهذا ينعكس بشكل أو بآخر على الشخصيات، فلا نتفاعل معها، أو نحكم عليها و«نحبها أو نمقتها»[24].

3 ـ يرى الحكيم أن المسرح يجب أن يكون فكرياً، يجري الصراع فيه بين قضايا فكرية «منها تنبع رؤيا الحياة، وتتكون ملامح الشخصية»[25].

ولهذا فإن الحكيم يؤكد أنه لا يكتب بعض مسرحياته لتمثل وإنما يكتبها لتقرأ فحسب[26]، لأنها تعتمد على الجدل الفكري الذي قد يمتع الذهن، ولكنه لا يمتع المشاهدين على الإطلاق، لأن الشخصيات التي يراها المشاهدون أمامهم لا تحمل مشاعر وعواطف نابضة بالحياة، وإنما تحمل أفكاراً جامدة جافة، وهذا باعتراف الحكيم نفسه في مقدمة «بجماليون» حيث يقول: إن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية، كالحب والغيرة، والحقد والانتقام، والعدالة، والظلم، والصفح والإثم... لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟[27].

ومفهوم الحكيم للمسرح على هذا النحو أدى إلى نتيجة حتمية، وهي أن الشخصيات تكون مجرد حاملات أفكار لا غير، وليس لها كيان مستقل بها، أو أبعاد وصفات وألوان خصوصية تميزها.

وبعد، فإنه من الإنصاف أن نشير إلى أن الحكيم قد نجح نوعاً ما في رسم بعض شخصيات رواياته ـ بعكس ما رأينا في مسرحياته، وخاصة شخصية المرأة المتمردة على المجتمع الذي لا يقدر عواطفها في «الرباط المقدس»؛ فهي زوجة طبيب لا يهتم بشيء سوى عمله وواجبه خارج البيت، ومطالعة الكتب داخله. وتلتجيء هذه المرأة إلى «راهب الفكر» ليساعدها في حل مشكلتها التي أصبحت تؤرقها، ولكنه لا يفهمها، ويتهمها بالخروج على الأخلاق السامية، وحينئذ لا تجد بداً من السقوط والاعتراف بذلك في «كراستها الحمراء» متحدية «راهب الفكر» وأفكاره، وزوجها وواجبه، والمجتمع ومواضعاته في وقاحة ورعونة.

فهذه المرأة أقرب ما تكون إلى الشخصية البشرية التي «نحس فيها حرارة

الأحياء وسماتهم من قوة وضعف»[28]. وقد نجح الحكيم حقاً في رسم صورتها «بحيث بدت شخصيتها نامية إيجابية[29]»، تسعى إلى تحقيق كيانها الذاتي المستقل، وممارسة حريتها بأسلوب الخاص.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية «بثينة» في «عودة الروح»؛ فإن الحكيم استطاع أن يجعلها نامية هي الأخرى تجسد سمات فتاة الطبقة الغنية بمصر في أوائل القرن العشرين، سواء في معيشتها، أم في تفكيرها وسلوكها العام.

وربما كان سبب نجاح الحكيم في رسم بعض شخصيات رواياته يعود إلى طبيعة الفن الروائي نفسه؛ فالرواية ـ بعكس المسرحية ـ تسمح للكاتب أن يتتبع الشخصية ويسلط الأضواء على ماضيها وتفكيرها ووجدانها وعلاقتها الاجتماعية والإنسانية. وكل هذا يحدد أبعادها، وينفخ فيها الحياة، ويجعلها متفردة متميزة عن غيرها.

هوامش الفصل الرابع:

(1) مندور، محمد: **الأدب وفنونه.** دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. الطبعة الثانية. ص 105.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه. ص 90.

(4) رشدي، رشاد: **ما هو الأدب؟.** مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1971. ص 54.

(5) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم.** ص 40.

(6) المرجع نفسه. ص 81.

(7) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم.** ص 82.

(8) الحكيم، توفيق: **شهرزاد.** ص 155.

(9) Pollat charles, Aboul - Hussein Hiam: Cheherazade. p. 54.

(10) روب جرييه، ألان: **نحو رواية جديدة.** ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. القاهرة. ص 35.

(11) مندور، محمد: **في الميزان الجديد.** دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973. ص 14.

(12) علي عمر، مصطفى: **الصراع الفكري في المسرح المصري في الخمسين سنة الأخيرة** (رسالة مخطوطة قدمت لجامعة الإسكندرية سنة 1976 لنيل شهادة الدكتوراه). ص 261.

(13) الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع.** ص 261.

(14) الحكيم، توفيق: **الملك أوديب.** المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 161 ـ 162.

(15) الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع.** ص 728.

(16) حسين، طه.؛ الحكيم، توفيق: **القصر المسحور.** دار المعارف. القاهرة. ص 173.

(17) المرجع نفسه. ص 174.

(18) مندور، محمد: **الأدب ومذاهبه.** ص 12.

(19) الحكيم، توفيق: **رحلة إلى الغد.** المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 94.

(20) المصدر نفسه. ص 113.

(21) الحكيم، توفيق: **براكسا.** المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 53.

(22) الحكيم، توفيق: **بنك القلق.** دار المعارف. القاهرة. ص 29.

(23) مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**. ص 40.

(24) جرييه، آلان: **نحو رواية جديدة**. ص 35.

(25) طاهر، صلاح: **أحاديث مع توفيق الحكيم**. ص 112.

(26) المصدر نفسه. ص 67.

(27) الحكيم، توفيق: **بجماليون**. ص 12.

(28) وادي، طه: **صورة المرأة في الرواية المعاصرة**. مركز كتب الشرق الأوسط. القاهرة 1973 ص 91.

(29) المرجع نفسه. ص 92.

الخاتمة

وبعد، فمن خلال كل ما تقدم نخلص إلى أن الحكيم كان يتصور المرأة المثالية الصالحة شبيهة بالملائكة والقديسين، تنكر ذاتها، وتضحي بحياتها وسعادتها من أجل الآخرين، وخاصة من أجل زوجها وأبنائها، كما كان يحمل حملة ساخطة على كل امرأة تناقض تلك المرأة المثالية التي رسم ملامحها في ذهنه بألوان ضبابية سحرية.

وقد وقف الحكيم موقف المناهض للعاملات في الحياة الاجتماعية والمرافق العامة، ولم يشجع ثقافة المرأة التي تفتح أبواب العمل في وجهها ما دامت الثقافة تمحو ملامحها المثالية.

ولما كان الحكيم يضع الفن فوق كل اعتبار، ويعتقد أن الفنان الحق هو ذلك الذي يتزوج الفن، ويعيش من أجله وحده، فإنه اتخذ من المرأة منبعاً ثراً لإلهامه، ووسيلة كبيرة الأهمية تولد في نفسيته الألم الممض الكافي لدفعه إلى الكتابة، وذلك عن طريق تخييب ظنه فيها، أو الاستخفاف به والتكبر عليه، أو صهره بفتنة جمالها. وحين ترفض هذه المرأة أن تكون مجرد وسيلة يعدها الحكيم منافسة له بوصفه فناناً أو رجلاً، ويشن عليها حرباً شعواء.

وبهذا يكون الحكيم قد ظلم المرأة كثيراً، لأنه لم يعطها قيمة في ذاتها، وتجاهل رغباتها وحقوقها على نفسها وعلى الآخرين.

وقد اتخذ الحكيم هذا الموقف من المرأة تحت تأثير ظروف معينة، فهناك الظروف النفسية التي وجهت - إلى حد ما - آراءه في المرأة حيث انطبعت في ذهنه صورة أمه التركية القوية الشخصية، الميالة إلى السيطرة والعناد، مما جعله

يبحث عن امرأة تكون مناقضة لأمه، فتخضع خضوعاً كاملاً، وتكون كالأسطوانة، يسكتها متى شاء، وينطقها متى شاء. هذا بالإضافة إلى أثر تجربتيه مع الفتاة المصرية «بنت الجيران»، والفتاة الفرنسية «بائعة التذاكر».

وهناك روح المحافظة المتشددة والتي كان لها أثرها في آراء الحكيم في المرأة.

وأخيراً فإن هناك أثر بعض الكتاب الغربيين وإسهامهم في بلورة فكرة الحكيم عن المرأة، وخاصة «برنارد شو» و«إبسن» و«بيرانديللو».

وقد استطاع الحكيم أن ينجح - إلى حد ما - في رسم بعض النماذج النسوية من الناحية الفنية في كثير من رواياته، ولكنه أخفق إخفاقاً ذريعاً في رسم هذه النماذج في مسرحياته.

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر:

1 ـ الحكيم، توفيق: **أرني الله**. المطبعة النموذجية.القاهرة.(د. ت)
2 ـ الحكيم، توفيق: **بنك القلقة**. دار المعارف. القاهرة.(د. ت)
3 ـ الحكيم، توفيق: **راقصة المعبد**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
4 ـ الحكيم، توفيق: **الرباط المقدس**. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973.
5 ـ الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
6 ـ الحكيم، توفيق: **عصفور من الشرق**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
7 ـ الحكيم، توفيق: **عودة الروح**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
8 ـ الحكيم، توفيق: **يوميات نائب في الأرياف**. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
9 ـ الحكيم، توفيق: **إيزيس**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
10 ـ الحكيم، توفيق: **بجماليون**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
11 ـ الحكيم، توفيق: **براكسا**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
12 ـ الحكيم، توفيق: **رحلة إلى الغد**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
13 ـ الحكيم، توفيق: **السلطان الحائر**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
14 ـ الحكيم، توفيق: **شمس النهار**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
15 ـ الحكيم، توفيق: **شهرزاد**. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973.
16 ـ الحكيم، توفيق: **مصير صرصار**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
17 ـ الحكيم، توفيق: **الملك أوديب**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
18 ـ الحكيم، توفيق: **مسرح المجتمع**. (مجلد يضم بين دفتيه إحدى وعشرين مسرحية). المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)

19 ـ الحكيم، توفيق: **المسرح المنوع**. (مجلد يضم بين دفتيه إحدى وعشرين مسرحية). المطبعة النموذجية. القاهرة 1956.
20 ـ الحكيم، توفيق: **أشعب**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
21 ـ الحكيم، توفيق: **أدب الحياة**. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة 1959.
22 ـ الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
23 ـ الحكيم، توفيق: **التعادلية**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
24 ـ الحكيم، توفيق: **حمار الحكيم**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
25 ـ الحكيم، توفيق: **عصا الحكيم**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
26 ـ الحكيم، توفيق: **قالبنا المسرحي**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
27 ـ الحكيم، توفيق: **حماري قال لي**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
28 ـ الحكيم، توفيق: **رحلة بين عصرين**. دار الكتاب الجديد. القاهرة 1972.
29 ـ الحكيم، توفيق: **وثائق من كواليس الأدباء**. مؤسسة أخبار اليوم. القاهرة 1977.
30 ـ الحكيم، توفيق: **يا طالع الشجرة**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
31 ـ الحكيم، توفيق: **سجن العمر**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
32 ـ الحكيم، توفيق: **عهد الشيطان**. المطبعة النموذجية. القاهرة.(د. ت)
33 ـ الحكيم، توفيق: **أحاديث مع توفيق الحكيم**. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة 1971.
34 ـ (مجهول المؤلف): **توفيق الحكيم يتحدث**. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة 1971.
35 ـ حسين، طه ـ الحكيم، توفيق: **القصر المسحور**. دار المعارف. القاهرة. (د.ت)
36 ـ بيرانديللو، لويجي: **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**. ترجمة إسماعيل محمد. الشركة التعاونية للطباعة والنشر، القاهرة.(د. ت)
37 ـ إبسن، هنريك: **هيدا جابلر**. ترجمة فوزي شاهين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1961.

ب ـ المراجع:

1 ـ سويف، مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني**. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1959.
2 ـ العالم، محمود أمين: **الإنسان موقف**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972.
3 ـ مندور، محمد: **الأدب ومذاهبه**. دار نهضة مصر. القاهرة. (د.ت)
4 ـ مندور، محمد: **الأدب وفنونه**. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الطبعة الثانية. القاهرة. (د.ت)
5 ـ مندور، محمد: **في الميزان الجديد**. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973.
6 ـ مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**. دار نهضة مصر. الطبعة الثانية. القاهرة. (د.ت)
7 ـ عياد، محمد شكري: **البطل في الأدب والأساطير**. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1971.
8 ـ إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**. دار العودة ـ دار الثقافة. بيروت 1963.
9 ـ شكري، غالي: **ثورة المعتزل**. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1966.
10 ـ عوض، لويس: **دراسات في النقد والأدب**. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر. بيروت 1963.
11 ـ عوض، لويس: **المسرح العالمي**. دار المعارف. القاهرة 1964.
12 ـ عوض، لويس: **قضية المرأة**. دار المعرفة. الطبعة الثانية. القاهرة 1966.
13 ـ أمين، قاسم: **تحرير المرأة**. دار المعارف. القاهرة 1970.
14 ـ وادي، طه: **صورة المرأة في الرواية المعاصرة**. مركز كتب الشرق الأوسط. القاهرة 1973.
15 ـ طرابيشي، جورج: **لعبة الحلم والواقع**. دار الطليعة للطباعة والنشر.

بيروت 1972.
16 - سيد محمد، أحمد: **المرأة في أدب العقاد**. مطبعة البعث. قسنطينة 1971.
17 - وافي، علي عبد الواحد: **المساواة في الإسلام**. دار المعارف. القاهرة 1965. (سلسلة اقرأ).
18 - موسى، سلامة: **المرأة ليست لعبة الرجل**. دار مصر للطباعة. الطبعة الثانية. القاهرة 1960.
19 - أمين، أحمد - محمود، زكي نجيب: **قصة الأدب في العالم**. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، ج 1، 1955.
20 - سعد الله، أبو القاسم: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**. دار الآداب. بيروت. (د.ت)
21 - علي عمر، مصطفى: **الصراع الفكري في المسرح المصري في الخمسين سنة الأخيرة**. (رسالة مخطوطة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة الإسكندرية عام 1976).
22 - سارتر، جون بول: **ما الأدب**. ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1961.
23 - بدوي، عبد الرحمن: **نيتشة**. مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الرابعة. القاهرة 1965.
24 - روب جرييه، آلان: **نحو رواية جديدة**. ترجمة الدكتور مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. القاهرة. (د.ت)
25 - قباني، نزار: **يوميات امرأة لا مبالية**. منشورات نزار قباني. الطبعة الثانية. بيروت 1969.

جـ - المراجع الأجنبية:

Pellat Charles, Aboul - Hussein Hiam: Cheherazade. Societe Nationale d'Edition et de Distribution. Alger 1976.

د - الدوريات:

1 - تراث الإنسانية. (القاهرة). يناير 1964.
2 - الهلال. (القاهرة). فبراير 1968.
3 - الهلال. (القاهرة). ديسمبر 1974.
4 - الفكر. (تونس). جانفي 1975.
5 - آخر ساعة. (القاهرة). 5 فبراير 1975.

صدر للمؤلف

أ ـ دراسات:

1 ـ دراسات في المسرح الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994.

2 ـ الواقعية في أدب يوسف إدريس. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994.

3 ـ دراسات في القصة العربية القصيرة. دار الأهالي. دمشق 1995.

4 ـ دراسات في الرواية العربية. دار الأهالي. دمشق 1995.

5 ـ المرأة في أدب توفيق الحكيم. دار الأهالي. دمشق 1996.

6 ـ أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي. دار الأهالي. دمشق 1996.

7 ـ الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية. دار الأهالي. دمشق 1996.

ب ـ أعمال إبداعية:

1 ـ الرجل الذي انتحل اسم برينو (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1987.

2 ـ الظل الباهت (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1993

الفهرس

المرأة في أدب توفيق الحكيم

إنها دراسة شيقة يغوص فيها الدكتور الرشيد بو شعير في أعماق واحد من عمالقة الأدب العربي الحديث، وهو توفيق الحكيم، وذلك من خلال طرح إشكالية المرأة التي شغلت حيزاً كبيراً في فكره وأدبه بوصفها هاجساً من هواجس امتدادات الفكر النهضوي، وبوصفها هاجساً شخصياً بالنسبة إلى الحكيم المبدع.

ما موقف الحكيم من المرأة على المستوى الاجتماعي؟ ما العوامل التي أثرت في موقف الحكيم من المرأة ورسمته بمسمها؟ ما دور المرأة في العملية الابداعية في أدب الحكيم؟ ما سبل استلهام المرأة في أدب الحكيم؟ ما مدى نجاح الحكيم في رسم شخصية المرأة فنياً؟

تلك هي الأسئلة التي يطرحها هذا الكتاب الجدير بالقراءة.

الناشر